

احتفاء يليق بثقافة الكويت الإسلامية

تميزت الكويت منذ نشأتها بالثقافة الإسلامية المعتدلة والوسطية. وحين نتحدث عن ثقافة إسلامية في دولة الكويت بكافة محافظاتنا، فهذا لا يعني أننا نتحدث عن الجوانب الشرعية فقط، والتي تعد من صميم المجتمع الكويتي، ولكننا نتحدث أيضاً عن أدب إسلامي وفن إسلامي وعمارة إسلامية وحتى مسرح إسلامي.

وإذ تحتفل "مدينة" الكويت العاصمة باختيارها عاصمة للثقافة الإسلامية لهذا العام ٢٠١٦م والذي تقرر منذ عام ٢٠٠٤م من خلال اجتماع وزراء الثقافة أعضاء منظمة التعاون الإسلامي في مدينة الجزائر آنذاك، فإنها تحتفي بكونها مركزاً إسلامياً منذ تأسيسها، فقد راعت الكويت من خلال تطورها عبر الأزمان أن تحافظ على هويتها الإسلامية ثقافياً، لذلك كانت كل الجوانب تراعي في سلوكها ومنهجها أن تكون على أسس إسلامية حتى امتزجت الأعراف بالشريعة والأدب والفن الملتزم.

فكانت بدايات المسرح في الكويت بمسرحية "إسلام عمر" وهي كما تقول المصادر "مسرحية قدمت من فصل واحد، حضرها حاكم الكويت الأسبق أحمد الجابر الصباح وكبار رجال البلد في ذلك الوقت وأولياء أمور التلاميذ، وتعتبر ثاني مسرحية تقام في الكويت".

وإن يدخل روح الإسلام إلى الناس من بوابة مسرحية، فهذا يدل على

وعى العقول وانفتحتها على الفن كوسيلة يمكن استثمارها لصالح الإسلام، وكذلك الأمر بالنسبة للشعر، فقد أجرى الدكتور يعقوب يوسف الغنيم دراسة تناول في أحد جوانبها أشعار المناسبات الدينية، واقتطف لنا هذه الأبيات من قصائد للشاعر الراحل أحمد السقاف يرحمه الله، يمتدح فيها النبي محمد عليه الصلاة والسلام:

سيد المرسلين ألهمتني الشعـ	ر، فأسكتُ صاـدحات الحمائم
وتغنيتُ إذ تغنيتُ بالبحـ	د، وبالعرب والحمى والصوامر
ومسحتُ الجراح في وحي ذكرا	ك، وذكرارك للجروح مراهـم
تتنادى الفتوح فيه وتشتا	ق إلى ملتقى الليالي القوامـ
أنجبت خالدا وسعداً وأمسي	ملءً ساحتها الكهـاة الضراغم

وامتدت الثقافة الإسلامية في الكويت إلى مختلف الجوانب، بما فيها الفن التشكيلي، فظهر رسامون مبدعون أجادوا رسم الزخرفة الإسلامية، وهم كثير لا يمكن حصرهم في مقالة واحدة، وهناك من أبدع في الخط العربي سواء من خلال زخرفة لفظ الجلالة أو اسم النبي محمد عليه الصلاة والسلام بأشكال مبهرة، وأضافوا إليها الزخارف الهندسية التي اشتهر بها الفن الإسلامي عبر العصور.

وبلغ حد الشغف بالثقافة الإسلامية أن يقوم بعض الأفراد بجهود فردية لجمع التراث الإسلامي، وتكبدوا بذلك أعباء جسيمة مثل العمل الذي قامت به دار الآثار الإسلامية التي أسسها الشيخ ناصر صباح الأحمد الجابر الصباح وزوجته الشبيخة حصة صباح السالم الصباح. وقد اهتمت الدار باقتناء وجمع الآثار والتحف الإسلامية النادرة والنميسة وهي تقيم لها معرض في شتى دول العالم، كما

تعقد المحاضرات والندوات التي تدعو إليها نخبة من المفكرين في العالم.

كذلك اهتمت رابطة الأدباء الكويتيين بالثقافة الإسلامية من خلال العديد من الأنشطة التي أقامتها والأمسيات الشعرية ودأبت على إقامة معرض للكتاب في شهر رمضان المبارك من كل عام احتفاءً بالمناسبات الدينية.

وإذ لا يمكن حصر كل المؤسسات والجمعيات التي عنت بالثقافة الإسلامية في الكويت، إلا إنه يمكن القول بأن الكويت استحوذت عن جدارة هذا الاحتفاء الإسلامي بها خصوصاً وأنها خلال مسيرتها الثقافية الإسلامية لم تُلغ ثقافات الآخر من أصحاب الديانات الذين عاشوا على أرضها، وتركت لهم مساحتهم التي يحققون فيها وجودهم الثقافي جنباً إلى جنب مع الثقافة الإسلامية، وهو ما نأمل أن تتناقله الأجيال وتكرسه في وجدان المحبة والتسامح والتعايش الديني والحضاري والثقافي.

البيان

التشكيل الأسلوبي في الخطاب الشعري الإحيائي

(نهج البردة لأحمد شوقي نموذجاً)

بقلم: د. عبد الحكيم المرابط*

لقد واكب الخطاب الشعري الإحيائي - منذ نشأته - دراسات نقدية متعددة، ويمتثلقات منهجية متنوعة، حاولت فهم هذا الخطاب وتفسير بعض قضاياها وكشف بعض خصائصه الفنية والجمالية، وعلى الرغم مما تراكم من الدراسات حول هذا الخطاب، إلا أن الإدراك العميق للتشكل اللغوي لهذا الخطاب الشعري يبقى هدفاً يرمى تحقيقه بشكل عميق ومقتنع وترمي إلى بلوغه الدراسات النقدية الحديثة عبر مداخل منهجية متعددة أبرزها علم الأسلوب الذي يعد من بين المداخل الأساسية، التي يمكن من خلالها التلوج إلى عالم النص الشعري، وفق رؤية جديدة، ومنسجمة مع طبيعة تلك النصوص، وذلك لما تؤكد عليه الأسلوبية في مقاربتها للنص الأدبي، من وجوب الانطلاق من الإمكانيات اللغوية التي يتيحها النص، والمتشكلة أساساً في أسلوبه، الذي هو عبارة عن خيارات، يقوم بها المبدع في نصه على مستويات اللغة المختلفة، اللفظية منها، والصوتية، والنحوية، والدلالية وغيرها، وما ينجم عن تضافر تلك المستويات من قيمة فنية وجمالية، ناتجة عن علاقات متشابهة أو مترابطة أو متقابلة بين مستويات اللغة المختلفة.

فالخطاب الشعري الإحيائي "مرتبط بإحياء القديم، وبالإطلاع على مذاهب الشعراء القدماء في تناول الأغراض والتعبير، والمعاني، وكان من

* أكاديمي مغربي.

ظروف إحياء هذه الخصائص في الشعر الحديث، نجد أمير الشعراء أحمد شوقي، وذلك لما تهيأ له من شروط لازمة للمعرفة والتحصيل، مكنته من ترجمة ما تجيش به قريحته من مشاعر وأحاسيس، في قالب شعري هائل، فقد كان مثقفا ثقافة متنوعة الجوانب، حيث أنكب على قراءة الشعر العربي في عصور أزدهاره، وصحب كبار شعرائه، وأدام النظر في مطالعة كتب اللغة والأدب، وكان ذا حافظه لا تجد عناء في استظهار ما تقرأ؛ حتى قيل بأنه كان يحفظ أبوابا كاملة من بعض المعاجم، وكان مغرما بالتاريخ يشهد على ذلك قصائده التي لا تخلو من إشارات تاريخية لا يعرفها إلا المتعمقون في دراسة التاريخ، وكان ذا حسن لغوي مرهف وفطرة موسيقية بارعة في اختيار الألفاظ التي تتألف مع بعضها لتحدث النغم الذي يثير الطرب ويجذب الأسماع، فجاء شعره لحنا صافيا ونغما رائعا لم تعرفه العربية إلا لقلة قليلة من فحول الشعراء، وقد نظم الشعر العربي في كل أغراضه من مديح

وراء حركة الإحياء وعي بالماضي ومن وراء هذا الوعي الشعور بأنه مستقر المثل الأعلى^١، أي أن البنى الأسلوبية لهذا الخطاب لا تخرج عن النموذج الشعري الذي نشأ وتطور في المرحلة الجاهلية وفي صدر الإسلام، والعصر الأموي، والعصر العباسي، وفي الأندلس، حيث كان معيار شعرية الشاعر هو الالتزام بعمود الشعر الذي نجد صياغة له في مقدمة شرح ديوان الحماسة للمرزوقي وبيان عناصره، ومقياس كل عنصر من هذه العناصر قائلا: "إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن أجمع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سواثر الأمثال، وشوارد الأبيات، والمقاربية في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتسامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه والمستعار له، ومشاكله اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار"^٢ ومن أبرز الشعراء الذين تأتت لهم

١ - محمد الكتاني: الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، البيضاء، ط١ ١٩٨٢، ١/٢٤٧

٢ - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، القاهرة، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١ ١٩٥١م، ج١، ص ٨ - ٩.

بالاعتماد على كلام عربي يمثلها في طور من أطوارها (...)، ب) وصف حياة العربية في النصوص الشعرية خاصة (...)، ج) وصف حياة العربية في شعر شاعر هو أحمد شوقي^٦، ويضاف إلى ذلك هدف آخر لعله هو الأهم، "يتمثل في تأسيس الأسلوبية التطبيقية في اللغة العربية لما لها من دور في وصف نظام اللغة وفي المساهمة في تركيز أحكامها العلمية ومنطلقاتها المنهجية في البحوث اللغوية عامة"^٧.

وفضلاً عن تلك الدراسات وغيرها يبقى ديوان الشوقيات خير معبر عن براعة أحمد شوقي في نظم الشعر على نهج القدماء، ومن أبرز تجليات السير على نهج الأقدمين

ورثاء وغزل، ووصف وحكمة، وله في ذلك أوايد رائعة ترفعه إلى قمة الشعر العربي^٣.

وقد تضافرت دراسات عدة، تستند إلى اتجاهات نقدية مختلفة في مقارنة شعره، لعل أبرزها، كتاب أحمد شوقي لزكي مبارك، تضمن قضايا نقدية انطباعية حول الشوقيات^٤، بالإضافة إلى كتاب البديع في شعر شوقي، للدكتور منير سلطان ويتضمن تطبيقات يديعية حول بعض القصائد الشعرية لشوقي^٥، يضاف إلى ذلك الدراسة الرائدة التي أنجزها محمد الهادي الطرابلسي حول ديوان "الشوقيات" فسمى من خلاله لتحقيق أهداف تتمثل في: "١) وصف نظام اللغة العربية

٣ - سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧، ص ٧٢ وبعدها، ورضا كحالة: معجم المؤلفين، مؤسسة الرسالة، ط١، بيروت، ١٩٩٣، ١/ ١٥٣-١٥٤، وكامل سلمان الجبوري: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت-لبنان، ٢٠٠٢، ١/ ١٦٠-١٦١.

٤ - زكي مبارك: أحمد شوقي، كريمة زكي مبارك، دار الجيل، لبنان، بيروت، ١٩٨٨.

٥ - منير سلطان: البديع في شعر شوقي، منشأة المعارف، ط ٢، الاسكندرية، ١٩٩٦.

٦ - محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص: ٩.

٧ - نفسه، ص: ١٠.

في شعر شوقي معارضته^٨ للعديد
من الشعراء^٩ كابن زيدون في نونيته
المشهورة:

أَصْحَى التَّدَائِي بِدِيْلَا عَنْ تَدَانِيَا
وَذَابَ عَنْ طَيْبِ لُفْيَاذَا تَجَافِيَا^{١٠}
فقال شوقي:

يَا نَائِحِ الطَّلَحِ أَشْبَاهُ عَوَادِينَا
نَشَجَى لَوَادِيكَ أَمْ نَأْسَى لَوَادِينَا
وعارض الحصري في دالية التي
مطلعها:

يَا لَيْلِ الْغُصْبِ مَتَى غَدَهُ ٩

أقيام الساعة موعده

فقال شوقي:

مَضْنَاكَ جَفَاهُ مَرْقَدَهُ

وبكاه ورحم عودهُ

وعارض البحري في سينية التي
مطلعها

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يَدْنُسُ نَفْسِي

وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبَسٍ
فقال شوقي:

اِخْتِلَافُ الْتَهْلُ وَاللَّيْلِ يُنْسِي
أَذْكَرَا لِي الْغُصْبَ وَأَيَّامُ أَنْسِي
وعارض نونية أبي البقاء الرندي
التي مطلعها

لِكُلِّ شَيْءٍ إِذَا مَا تَمَّ نَقْصَانُ
فَلَا يُغَرِّبُ طَيْبِ الْعَيْشِ إِنْسَانُ
فقال شوقي:

قُمْ نَاجِ جُلُقٍ وَأَنْشُدْ رَسَمَ مَنْ بَانُوا
مَشَتْ عَلَى الرِّسْمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ

ولعل أبرز المعارضات الشعرية التي
تظهر فيها بجلاء براعة التقليد
الشعري لدى شوقي هي معارضته
لقصيدة البردة في مدح الرسول
صلى الله عليه وسلم للبوصيري
التي بلغت شهرتها وانتشارها
جميع الأصقاع العربية الإسلامية

٨ - يقصد بالمعارضة الأدبية التسيج على غرار عمل أدبي آخر، وقد عرفت المعارضة الأدبية
قديمًا حينما بدأ كتاب وأدباء أوروبا بتقليد غيرهم من الكتاب والنقاد وبخاصة الكلاسيكيين
(اليونان والرومان) وكانت جودة العمل وقيمه الأدبية تقاس بمدى مطابقتها لأعمال أولئك
الكتاب، أما على الساحة الأدبية العربية فقد برزت المعارضات وظهرت منذ العصر الجاهلي
وقد فسرت بعدة مفاهيم، فمن قائل بأنها احتذاء شاعر بشاعر آخر، ومن قائل أن المعارضة
هي أن فلانًا سار حيا لفلان وعارض فلان كتاب أو قصيدة أو قصة فلان، أنظر حسن
حسين: ثلاثية البردة برودة الرسول صلى الله عليه وآله وسلم، مكتبة مدبولي، ١٩٨٧، ص

١١

٩ - أنظر محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد كتاب
العرب، ٢٠٠١، ص ١٧٦ وما بعدها

١٠ - ديوان ابن زيدون ورسائله تحقيق، علي عبد العظيم نشرة: دار نهضة مصر للطباعة
والتوزيع، القاهرة، (د.ط.)، ١٩٦٧

تبركا بمعانيها ونفحاتها الروحية
الربانية الطيبة وفي مطلعها يقول
الإمام البوصيري:

أَمِنْ تَذَكُّرِ حَيْرَانَ بِذِي سَلَمٍ

مَرَجَتْ دَمْعًا جَرَى مِنْ مَقْلَةٍ بِدَمٍ ١١

فتسج شوقي على منوالها بقصيدته
نهج البردة التي مطلعها:

رَبِّهِ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ

أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي فِي الْأَشْهُرِ الْحَرَمِ

ونظرا للقيمة التربوية والروحية التي
تمثلها قصيدة نهج البردة ارتأيت
تتبع بعض ملامح التشكل الأسلوبي
الذي يشكل قوامها الجمالي والفني
والذي يتمظهر عبر بنائها الصوتية
والتركيبية والدلالية، ولكل مظهر
منها خصائص أسلوبية، فـ "المظهر

اللفظي هو مؤلف من العناصر
الصوتية والقاعدية التي تؤلف جمل
النص (...) والمظهر التركيبي يمكن
تبينه ليس بالرجوع إلى قواعد
تأليف الجمل، وإنما بالرجوع إلى
العلاقة التي بين الوحدات النصية،
أي الجمل ومجموعة الجمل (...) .
والمظهر الدلالي هو نتاج معقد
للمضمون الدلالي الذي توحى به
هذه العناصر والوحدات ١٢. وعلى
هذا، فإذا كان النص الشعري في
تشكله يتركب من مظاهر صوتية
وتركييبية ودلالية، فإن مقارنته مقاربة

أسلوبية، يستلزم الانطلاق من تلك
المظاهر . كمستويات للتحليل . مع
مراعاة ذلك التضافر الذي يوحدما
في خلق أسلوبية النص الشعري .

١- التشكيل الموضوعاتي للقصيدة

يبدو أن دراسة قصيدة شعرية، من
حجم قصيدة نهج البردة لأحمد
شوقي، دراسة أسلوبية يتطلب
عملا يتعدى الصفحات المحدودة
وزمن عرض قد يطول لساعات أو
أيام دراسية، لكن ما لا يدرك كله
لا يترك جله، فقصيدته نهج البردة
تتألف من ١٩٠ بيتا شعريا ويمكن
توزيعها إلى ١٧ وحدة موضوعية
هي على الشكل الآتي:

من البيت ٠١ إلى البيت ٢٤: مقدمة
غزلية على نهج القدماء .

من البيت ٢٥ إلى البيت ٣٨: الحكمة
وضرب المثل حول النفس .

من البيت ٣٩ إلى البيت ٤٤: التضرع
والتوسل إلى الله وطلب الشفاعة .

من البيت ٤٥ إلى البيت ٦٨: مدح
الرسول (عليه الصلاة والسلام)
وإبراز صفاته الطيبة .

من البيت ٦٩ إلى البيت ٧٤: معجزة
الرسول (عليه الصلاة والسلام)
الكبرى ومكانة القرآن بين الكتب
السمائية .

١١ - شرح البردة للبوصيري ونهج البردة لشوقي: شرح وتحقيق ونقد فتحى عثمان، دار
المعرفة- مطبعة زهران، القاهرة، ١٩٧٣.

١٢- عدنان بن ذريل : النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب،
٢٠٠٠، ص: ١٦.

من البيت ١٥٥ إلى البيت ١٦٤: مقارنة بين الحضارات السابقة والحضارة الإسلامية.

من البيت ١٦٥ إلى البيت ١٧٦: مدح الخلفاء الراشدين وعرض مآثرهم وأعمالهم الصالحة.

من البيت ١٧٧ إلى البيت ١٩٠: الصلاة والتسليم على الأنبياء عامة وعلى الرسول (عليه الصلاة والسلام) خاصة.

يتضح من خلال هذا البناء الموضوعاتي للقصيدة، أن أحمد شوقي، رغم تفوقه العددي في أبيات نهج البردة على بردة البوصيري بحوالي ٣٠ بيتا شعريا، إلا أن روح بردة البوصيري قد سيطرت على مضمون قصيدة شوقي سيطرة شمولية، فجاءت نهج البردة مفعمة بتلك الروح الإيمانية التي سرت فيها، وجعلتها ذائعة الصيت بين الناس، ومع هذا لم تتخط بردة المديح للبوصيري. في تناولها للموضوعات نفسها بالرغم من تقديم موضوع على آخر، وإن كان قد أتى بكل موضوعات البردة

٢ التشكيل العروضي

إذا كان الشعر - على حد تعبير إبراهيم أنيس - ليس في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تتفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب^{١٣}، فإنه

من البيت ٧٥ إلى البيت ٨٢: مولد الرسول (عليه الصلاة والسلام) والبشائر التي بشرت به.

من البيت ٨٣ إلى البيت ٩٠: حدث الإسراء والمعراج.

من البيت ٩١ إلى البيت ٩٣: مكانة الرسول (عليه الصلاة والسلام) العلمية والروحانية وفضله على الإنسانية.

من البيت ٩٤ إلى البيت ٩٩: هجرة الرسول (عليه الصلاة والسلام) وصحابته.

من البيت ١٠٠ إلى البيت ١٠٤: افتخار شوقي باشتراكه مع الرسول (عليه الصلاة والسلام) في الاسم وتواضعه أمام من سبقه في المدح.

من البيت ١٠٥ إلى البيت ١١٧: صفات الرسول (عليه الصلاة والسلام) وشجاعته وهيئته وإشراقته وفيض جوده.

من البيت ١١٨ إلى البيت ١٣٤: جهاد الرسول (عليه الصلاة والسلام) والدعوة إلى إحياء منافع الشريعة الإسلامية.

من البيت ١٣٥ إلى البيت ١٤١: مدح المسلمين الأولين الذين ناصروا الرسول (عليه الصلاة والسلام).

من البيت ١٤٢ إلى البيت ١٥٤: جوهر الإسلام الذي غير التاريخ هو القرآن وهو سر السعادة.

١٣ - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ٢٥، ١٩٥٢، ص ١٧.

المعاني الجمّة والمشاعر المنداحة في رحاب الشخصية النبوية الشريفة. واختيار شوقي لهذا البحر نابع من تقليده المباشر للإمام البوصيري واستلهام شامل للإطار الهيكلي لقصيدة البردة المباركة موضوعاتياً وموسيقياً وتعبيرياً.

إن وظيفة بحر البسيط هنا تكمن في تحقيق المماثلة الإيقاعية للقصيدة وخلخلة الموازنة الصوتية والدلالية وهي وظيفة تساهم فيها أيضاً الثقافية بشكل كبير، ويتضح ذلك على مستوى التجانسات التي تحدثها المقاطع الصوتية المشكلة للثقافية والتي تتطوي على تقارب دلالي أحياناً كما في الأمثلة الآتية:

١٢٩ علمتهم كل شيء يجهلون به
حتى القتال وما فيه من الذم
١٣٠ دعوتهم لجهاد فيه سؤددهم
والحرب أس نظام الكون والأمم
١٤٠ وكم في التراب إذا فتشت عن رجل
من مات بالعهد أو من مات بالقسم
١٤١ لولا مواهب في بعض الأنام لما
تفاوت الناس في الأقدار والقسم
و الأمر ذاته مع البيتين ١٥٩-١٦٠
(مختصم- مختصم) و البيتين
١٨١-١٨٢ (الحرم- الحرم)، فهذه
التجانسات على مستوى الثقافية
تخلق نوعاً من التقارب الدلالي
يستشف من السياق على مستوى

يستمد هذه الموسيقى بالدرجة الأولى من الوزن الشعري ثم مما يتراكم بعده من تكرار وتوازن صوتي، فأحمد شوقي قد اختار أن يبني قصيدته على إيقاع بحر البسيط سيراً على نهج الإمام البوصيري في برده والتزاماً بقانون المعارضة الشعرية:

رَبِّهِ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ
أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي فِي الْأَشْهُرِ الْحَرَمِ
مستعلن، فاعلن، مستعلن، فعلن
مستعلن، فاعلن، مستعلن، فعلن

وهو بحر يقرب حسب البستاني من الطويل ولكنه لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني، ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب والألفاظ مع تساوي أجزاء البحرين، وهو من وجه آخر يفوقه رقة وجزالة ولهذا قل في شعر أبناء الجاهلية وكثر في شعر المولدين^{١٤}.

وما دامت غاية أحمد شوقي من نظمه لهذه القصيدة هي تهذيب الروح وتنمية الإحساس بحسب رسول الله صلى الله عليه وسلم، فإن أفضل وسيلة إلى ذلك من ناحية البناء الهيكلي لموسيقى القصيدة هي بحر البسيط الذي تتوالى في أجزائه الأسباب الخفيفة وهو ما يجعل موسيقاه تمضي بنوع من السلاسة والخفة، فتبعث على الراحة النفسية وهدوئها لاستقبال

١٤ - سليمان البستاني: إلياذة هوميروس، ٩٢/١.

الثروة اللغوية عند الشاعر غافلين عما ينتجه التكرار في أحاديث كثيرة من قيمة إيقاعية، فضلاً عن كون تكرار اللفظة ذاتها يؤشر إلى الكلمة المفتاح التي لها ثقل تكراري وتوزياعي في النص بشكل يفتح مغاليقه ويبدد غموضه^{١٦} ويتبدى هذا الأمر في النماذج التالية:

فمن أمثلة تكرار القافية في أبيات متقاربة دون أي تغيير قوله:

١٢- السافراتُ كأمثالِ البُذورِ ضُحى
يُغرِنُ شمسُ الضُّحى بِالْحلى وَالْعَصَمِ
١٧- مِنْ كُلِّ بَيْضَاءٍ أَوْ سَمَرَاءٍ زَيْنَتَا
لِلْعَيْنِ وَالْحَسَنِ فِي الْأَرَامِ كَالْعَصَمِ
٢٤- جَبِينِي وَدَيْنُكَ مِنْ سُحَرِ أَقْنَا حُجَبٍ
وَمَثَلُهَا عَمَّةٌ عَنزِيَّةُ الْعَصَمِ

يتضح أن لفظة (العصم) التي تتكرر في نهاية الأبيات مع تغييرات في العين والصاد من الكسرة والفتحة إلى الضمة، يخرج عن كونه عيباً من عيوب القافية عند العروضيين لتؤول إلى وسيلة لتعميق المعنى الذي يعبر عنه أحمد شوقي، خصوصاً وأنه يختار كلمة (العصم) ليكررها، فهذه الكلمة (المفتاح) هي أشبه بكلمة سحرية تتغلب عليه، وتسيطر

من المستويات فـ (الذمم) كما هي المثال الأول تستدعي كلمة (الأمم) وتتضمنها نسبياً فصفاً (ذمم) تقتضي ضمناً موصوفاً هو (الأمم) وعلى هذا النسق تجري جميع التجانسات في القافية

ومن خصائص التشكل الأسلوبية في القصيدة، اللجوء إلى تكرار القافية نفسها، فقد تكررت القافية أحياناً في أبيات متتالية أو متباعدة، وذلك على أشكال عدة فقد وردت اللفظة المكررة دون أدنى تغيير في بعض الأحيان، وجاءت في أحيان أخرى بإضافة ال التعريف إلى قافية دون الأخرى، أو بإضافة حرف الجر إلى قافية دون الأخرى كذلك،

ويرى العروضيون أن تكرار اللفظة التي فيها روي القصيدة (تكرار القافية) بمعنى واحد دون أن يكون ثمة فاصل بينها، هو عيب من عيوب القافية، ويسمونها الإيطاء^{١٥}، بل يعدون تكرار القافية في بيتين مجاورين من أقبح الإيطاء، وينعتون الشاعر الذي يلجأ إلى تكرار القافية بالعجز عن الإتيان بمفردات جديدة، وهم بذلك يركزون جل اهتمامهم على حصيلة

١٥ - انظر في تعريف الإيطاء: القاضي التوحي، كتاب القوافي، ص ١٧٨ وما بعدها، وانظر كذلك الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسائي حسن عبد الله، د. ط، د. ت، ص ١٦٢، وحازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، د. ط، مكتبة الآداب، مصر، ١٩٩٨، ص ١٢٨.

١٦ - سليمان العطار، الأسلوبية علم وتاريخ، فصول، مج ١، ٢٤، يناير، ١٩٨١، ص ١٤٠، وانظر: د. شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبية في النقد الأدبي، ص ١٦٩.

فقط، بل يتفعل معها الوجدان كله، مما ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفاً في طبع الشاعر أو نقصاً في أدواته الفنية، فهو نمط أسلوبى له ما يسندُه في إطار الدلالة الشعرية عند شوقي.

وعلى هذا النحو نجد تكرار كلمة (حرم) في قافية الأبيات الشعرية (١-١٨١-١٨٣) وكلمة (تسم) في قافية الأبيات الشعرية (٣٢-٥٧-٩٤-١٠٧-١٨٩) وكلمة (هرم) في قافية الأبيات الشعرية (٤٦-١٤٥-١٥٧) وكلمة (العظم) في قافية الأبيات الشعرية (٦٨-١٤٩-١٥٢) وكلمة (الأمم) في قافية الأبيات الشعرية (٤١-٩٥-١٣٠) وكلمة (نم) في قافية الأبيات الشعرية (٨-٣٠-٥١)، ويلاحظ أن هذا التكرار بطبيعته قد شكل ملمحاً أسلوبياً ملفتاً للانتباه حاول من خلاله أحمد شوقي الالتزام بخصائص توظيفه في الشعر العربي متجاوزاً في أكثر من موضع عيب الإيطاء. ويمكن تحديد وظيفته بهذا الشكل في تعميق التعبير الذي يرومه الشاعر وتأكيد المعنى الذي يريده دون أن يكون عجزاً عن الإتيان بقافية جديدة، فهو يترنم بألفاظ بعينها، لها وقعها الخاص في نفسه، تثر جواً إيقاعياً على القصيدة بل تحيل التكرار إلى ضربات موقعة صوتياً ودلائياً.

هذا، ومن المكونات الأساسية التي

على حاله، فيكررها بلا ملل مبرزاً ضربة إيقاعية معينة، بما تحمله هذه الضربة من أبعاد ودلالات للتأكيد على تفرد الموصوفة في المقدمة الغزلية بصفات الجمال التي وصفت بها.

ومن أمثلة تكرار الشاعر للقافية أيضاً قوله:

١- رِيَمٌ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَابِ وَالْعِلْمِ
أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي فِي الْأَشْهَرِ الْحَرَمِ
٤٩- سَنَاوُهُ وَسَنَاهُ الشَّمْسُ طَالِعَةً
فَالْحَرَمِ فِي فَلَكَ وَالضُّوءِ فِي عِلْمِ
٦٤- فَلَا تَسَلْ عَنْ قَرِيْشٍ كَيْفَ حَبْرَتُهَا
وَكَيْفَ نَفَرَتُهَا فِي السَّهْلِ وَالْعِلْمِ
٦٦- يَا جَاهِلِينَ عَلَى الْهَادِي وَدَعْوَتِهِ
هَلْ تَجْهَلُونَ مَكَانَ الصَّادِقِ الْعِلْمِ
٨٤- لَمَّا خَطَرَتْ بِهِ التَّقْوَا بِمَسْبِدِهِمْ
كَالشَّهْبِ بِالْبَدْرِ أَوْ كَالْحَبْدِ بِالْعِلْمِ
١٤٣- أَيْلُوحٌ حَوْلَ سَنَا التَّوْحِيدِ جَوْهَرُهَا
كَالْحَلِيِّ لِلْسَّيْفِ أَوْ كَالْوُشِيِّ لِلْعِلْمِ
هذا التكرار يمنح القصيدة إيقاعاً موسيقياً يشبه القطعة الموسيقية التي تتردد فيها لازمة موحدة، فلفظة (علم) في مطلع المقطوعة توحى بضربة إيقاعية معينة تعلن ابتداء الدلالة التي يؤشر فيها إلى علاقته مع الموصوف، تلك العلاقة الخاصة التي يسعى فيها شوقي إلى تأكيد علو مكانة الرسول (عليه الصلاة والسلام) في وجدان المسلمين جميعاً، وهذه الضربات الإيقاعية المميزة لا تحس بها الأذن

البيولوجية، يلمح إلى الحالة التي يستشعرها شوقي وهو في مقام المديح النبوي، فهو في حالة انتقال دائم إذ يعبر من حال إلى حال، وكثيراً ما يتوسط بين ما هو مادي محسوس وما هو معنوي روحي، وبين ما هو جزئي وما هو كلي، وبين حضور وغياب، وقرب وبعد، ووصل واقتراق، وغيره. ويتأكد هذا التقابل بلجوء الشاعر إلى التجانسات الصوتية بين الكلمات المشكلة لحشو الأبيات الشعرية كما أبرز ذلك منير سلطان في دراسته ١٨ من خلال وقوفه على الجنس في هذه القصيدة.

وعموماً فإن شوقي في تشكيله الموسيقي لهذه القصيدة، قد نجح في تقليد البردة المباركة للبوصيري، وزناً وقافية وروياً وتصريعاً للبيت الأول، لكنه حاول وسم خصوصيته داخل هذا الإطار بتكرار القافية وتجنيسها وتجنيس الحشو بشكل لافت.

٣- التشكيل الأسلوبي للجملة
بالانتماء إلى التشكيل الأسلوبي لهذه القصيدة من الناحية التركيبية، يبدو أن شوقي يعبر عن تجربة لها من الخصوصية ما يدفع به إلى اختيار التراكيب اللغوية التي بمقدورها إبراز الطاقات الإيحائية لفرداته،

ساهمت في التشكيل الموسيقي لهذه القصيدة هناك الروي، الذي يعد من العناصر المركزية التي لا محيد عنها في البنية الصوتية للقصيدة الإيحائية، ولذلك يمكن الاهتمام به في إطار التحليل الصوتي، فالروي عند شوقي هنا هو حرف الميم وقد ورد مكسوراً حيث نلاحظ أن الكسرة (الوصل المكسور) هي الحركة الممتدة من بداية القصيدة إلى نهايتها وإضفي هذا الصوت المكسور إيقاعاً خاصاً انسجم مع إيقاع الحشو الذي تكرر فيه الكسر مراراً، والصوت المخفوض أو المنكسر أو اللطفي هو أليق بالذات وأولى بحميميتها من سواء في هذا المقام، وذلك على أساس أنه يتلاءم في اللغة العربية مع ياء الاختيار (ياء المتكلم) الدالة على الامتلاك والأحقية ١٧.

وفي هذه القصيدة يقف شوقي خاشعاً ومناجياً في استحضاره للحبيب المصطفى (عليه الصلاة والسلام)، مجموعة من الصفات الخلقية والخلقية التي يتصف بها رسول الله (عليه الصلاة والسلام) كالعلم والحلم والتبسم والمعتصم والعظم ... وغيرها، ولعل توسط الكسرة بين الفتحة والضممة داخل الجهاز النطقي من الناحية

١٧- عبد الملك مرتاض، السبع مغلطات: مقارنة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨، ص ٢٢٢.

١٨ - منير سلطان: البديع في شعر شوقي، ص ١٦١

بل يحور في بعضها بما يخرجها عن المؤلف في التراكيب اللغوية، ويصاحب هذا الخروج خروج مواز له في المنظور الدلالي وسنكتفي بملاحظة كيف يتجسد ذلك في هذه القصيدة من خلال التوازي والنداء والشرط.

أ- التوازي

يعد التوازي من الملامح الأسلوبية التي تساهم في إضفاء جمالية على بنية اللغة الشعرية، والتي تحقق الإمتاع لدى المتلقي، وذلك لما يساهم فيه التوازي من ترتيب غير معهود للبنية اللغوية مما يقوي دلالة البنية المتوازية، ويؤدي إلى تماسك النص الشعري وأنسجامة، ومن أمثلة ذلك قول شوقي:

٢٢ - مَنْ أَنْبَتِ الْغُصْنَ مِنْ صُمُصَامَةٍ ذَكَرَ وَأَخْرَجَ الرِّيمَ مِنْ ضِرْغَامَةٍ قَرَّمَ

هاهنا نلاحظ تماثلا بين الوحدات المكونة للشطر الأول من البيت الشعري ونظيرتها في الشطر الثاني، وقد شمل هذا التماثل البنيوي للبيت الشعري المستويين النحوي والصرفي والدلالي، كما يتضح من خلال ما يأتي:

الشطر الأول	أَنْبَتَ	الْغُصْنَ	مِنْ	صُمُصَامَةٍ	ذَكَرَ
الشطر الثاني	أَخْرَجَ	الرِّيمَ	مِنْ	ضِرْغَامَةٍ	قَرَّمَ
الصرف	أَفْعَلَ	الْفِعْلَ	مِنْ	فَعَالَةٍ	فَعَلَ
النحو	فعل ماضي	مفعول به	حرف جر	اسم مجرور	مضاف إليه

فكل كلمة ذات موقع لسانی في الشطر الأول توازيها كلمة تحتل الموقع نفسه في الشطر الثاني، وقد ساعد ذلك على تقوية التعادلات الصوتية وشكل ضربات موسيقية متساوية أغنت البناء الموسيقي العام للقصيدة الشعرية، هذا من جهة ومن جهة ثانية فإن هذا التوازي قد قام دلاليا على أساس الترادف إذ كل شطر من البيت يؤدي معنا مشتركا هو بيان فضل من أنشأ الشيء من شيء آخر.

وما ذكر عن هذا البيت الشعري ينسحب أيضا على الأبيات الشعرية اللاحقة نحويا وصرفيا ودلاليا، وفق التحديد الآتي:

٣٦ - وَالنَّفْسُ مِنْ خَيْرِهَا فِي خَيْرِ عَافِيَةٍ
وَالنَّفْسُ مِنْ شَرِّهَا فِي مَرْتَعٍ وَخِمٍ

الشطر الأول	النفس	من	خيرها	في	خير	عافية
الشطر الثاني	النفس	من	شرها	في	مرتع	وخم

ما يلاحظ على هذا البيت بالإضافة إلى التوازي النحوي والصرفي أنه على المستوى الدلالي هناك مقابلة بين معنيين متضادين تحكم في تضادها المكون البنيوي الثالث من شطري البيت الشعري. ويمكن أن ننظر أيضا في الآتي:

٧٦- تَخَطَّفَتْ مُهَجَّ الطَّاغِينَ مِنْ عَرَبٍ
وَطَيَّرَتْ أَنْفُسَ الْبَاغِينَ مِنْ عُجَمٍ

الشطر الأول	تَخَطَّفَتْ	مُهَجَّ	الطَّاغِينَ	مِنْ	عَرَبٍ
الشطر الثاني	طَيَّرَتْ	أَنْفُسَ	الْبَاغِينَ	مِنْ	عُجَمٍ

١٨٢- بِيضُ الْوُجُوهِ وَوَجْهُ الدَّهْرِ ذُو حَلَكٍ
شَمُّ الْأَنْوَفِ وَأَنْفُ الْحَادِثَاتِ حَمَى

الشطر الأول	بِيضُ	الْوُجُوهِ	وَوَجْهُ	الدَّهْرِ	ذُو حَلَكٍ
الشطر الثاني	شَمُّ	الْأَنْوَفِ	وَأَنْفُ	الْحَادِثَاتِ	حَمَى

وهذا أيضا توازي صرفي ونحوي ودلالي ترادفي ، و إذا تأملنا البيتين الشعريين الآتين سنجد شكلا آخر من التوازي يتجاوز مكونات شطري البيت الشعري الواحد ليشمل مكونات البيت الثاني.

الْبَيْدَرُ دُونَكَ فِي حُسْنٍ وَفِي شَرَفٍ وَالْبَحْرُ دُونَكَ فِي خَيْرٍ وَفِي كَرَمٍ
الزَّاخِرُ الْعَذَبُ فِي عِلْمٍ وَفِي أَدَبٍ وَالنَّاصِرُ النَّدْبُ فِي حَرْبٍ وَفِي سَلَمٍ

البيت الأول	الشطر الأول	الْبَيْدَرُ	دُونَكَ	فِي	حُسْنٍ	وَفِي	شَرَفٍ
	الشطر الثاني	الْبَحْرُ	دُونَكَ	فِي	خَيْرٍ	وَفِي	كَرَمٍ
البيت الثاني	الشطر الأول	الزَّاخِرُ	الْعَذَبُ	فِي	عِلْمٍ	وَفِي	أَدَبٍ
	الشطر الثاني	الناصرُ	النَّدْبُ	فِي	حَرْبٍ	وَفِي	سَلَمٍ

يلاحظ هنا أنه رغم التباعد الحاصل بين البيتين في القصيدة إلا أنها قد شكلا توازياً من كل الجوانب، فإذا نظرت في البيتين بشكل أفقي تجد تماثلاً بنيوياً بين شطري البيتين الشعريين من الناحية النحوية والصرفية والدلالية، وإذا نظرت لهما بشكل عمودي إلى البيتين الشعريين وجدت أيضاً التماثل بين مكوناتها الصوتية والتركيبية والدلالية ترادفاً وتضاداً، ممياً بذلك الموسيقى الداخلية للقصيدة ومؤكداً على الدلالة التي يروم الشاعر التعبير عنها والمتمثلة فيما يضيفه شوقي من صفات حميدة لشخصية الرسول (عليه الصلاة والسلام).

ومن أشكال التوازي التي تم توظيفها كذلك في هذه القصيدة الشعرية ما نجده في هذه الأبيات الشعرية:

١٢- السافرات كأمثال البُدور
ضحى

يُغَرْنَ شَمْسَ الضُّحَى بِالْحَلِيِّ وَالْعَصَمِ
١٣- القاتلات بأجفانٍ بها سقمٌ
وَلِلْمَنِيَةِ أَسْبَابُ مِنَ السَّقَمِ

١٤- العاثرات بألباب الرجال وما
أقلن من عثرات الدل في الرسم
١٥- المضمرات خدوداً أسفرت وجلت
عن فتنة تسلّم الأكباد للضرم
١٦- الحاملات لواء الحسن مختلفاً
أشكاله وهو فردٌ غير منقسم
عندما نتأمل هذه الأبيات الشعرية عمودياً نجد أن هناك مكونات بنيوية تتكرر بشكل موازٍ على النحو الآتي:

١٢- السافرات كأمثال العَصَمِ
١٣- القاتلات بأجفانٍ السَقَمِ
١٤- العاثرات بألباب الرسم
١٥- المضمرات خدوداً للضرم
١٦- الحاملات لواء منقسم

فالأبيات الشعرية المتتالية قد حققت التعادل البنيوي في بداية الأبيات الشعرية ونهايتها بشكل عمودي، وهذا التعادل ساهم في تماسك هذه الأبيات الشعرية من الناحية التركيبية ووحدة دلالتها بتوحد صيغ الكلمات (السافرات - القاتلات - العاثرات - المضمرات - الحاملات) في جمع المؤنث

السالم، وفي التعريف بـ (ال)
وفي شبه الجملة اللاحقة المتعلقة
بمحذوف.

ب- النداء

يعد النداء أسلوباً مركزياً، أسس
له في اللغة العربية بلاغياً ونحوياً
نظراً لوقعه الخاص في النصوص
الشعرية، من حيث إضفاء الحيوية
والحركية على المعاني، ويسهم هذا
الأسلوب في بناء القصيدة وبعين
مراحلها أو يفصل فيها موضوعاً
عن موضوع، التي هي بمثابة مفتاح
جديد لموضوع جديد، حيث تفيد
هذه المسافة الزمنية بين نداء
وآخر داخل إطار القصيدة نفسها
في إعطاء فرصة لتأمل الموضوع
الذي يريده الشاعر وتحليله، قبل
الانتقال إلى موضوع آخر.

يمكن تلمس أسلوب شوقي في
استخدام النداء، بمتابعة مواضعه
في الآيات الآتية:

رَمَى الْقَضَاءُ بَعَيْنِي جَوْثَرُ اسْدَا
يَا سَاكِنَ الْقَاعِ أَتُرِكَ سَاكِنَ الْأَجَمِ
لَمَّا رَدَا حَلَّتْ نِي النَّفْسُ قَائِلَةً
يَا وَيْحَ جَنَبِكَ بِالسَّهْمِ الْمُصِيبِ رَمَى
يَا لَأْتَمِي فِي هَوَاهُ وَالْهَوَى قَدَرٌ
لَوْ شَفَكَ الْوَجْدُ لَمْ تَعْدِلْ وَلَمْ تَلَمْ
يَا نَاعَسَ الطَّرْفُ لَا ذُقْتَ الْهَوَى أَبَدًا
أَسْهَرْتَ مُضْنَاكَ فِي حِفْظِ الْهَوَى قَتَمَ

يَا بِنْتَ ذِي اللَّيْلِ الْمُحَمِّي جَانِبَهُ
الْفَاكُ فِي الْغَابِ أَمْ الْفَاكُ فِي الْأَطَمِ
يَا نَفْسُ دُنْيَاكَ تُخْضِي كُلَّ مُبْكِيَةٍ
وَأَنْ بَدَا لَكَ مِنْهَا حُسْنُ مُبْتَسِمٍ
يَا وَيْلَتَاهُ لِنَفْسِي رَاغَهَا وَدَهَا
مُسَوَّدَةُ الصَّحْفِ فِي مُبَيَّضَةِ اللَّحْمِ
يَا جَاهِلِينَ عَلَى الْهَادِي وَدَعْوَتِهِ
هَلْ تَجْهَلُونَ مَكَانَ الصَّادِقِ الْعَلَمِ
يَا أَفْصَحَ النَّاطِقِينَ الضَّادَ قَاطِبَةً
حَدِيثُكَ الشَّهْدُ عِنْدَ الذَّاثِقِ الْفُهِمِ
وَقِيلَ كُلُّ نَبِيٍّ عِنْدَ رَبِّتِهِ
وَيَا مُحَمَّدُ هَذَا الْعَرْشُ فَاسْتَلِمِ
خَطَطْتُ لِلدِّينِ وَالْدُّنْيَا عُلُومَهُمَا
يَا قُلُوبَ الْوُجُوحِ بَلْ يَا لَأَمْسَ الْقَلَمِ
يَا أَحْمَدُ الْخَيْرَ لِي جَاءَ بِتَسْمِيَتِي
وَكَيْفَ لَا يَتَسَامَى بِالرُّسُولِ سَمِي
يَا رَبِّ صَلِّ وَسَلِّمْ مَا أَرَدْتَ عَلَى
نَزِيلِ عَرْشِكَ خَيْرَ الرُّسُلِ كُلِّهِمْ
يَا رَبِّ هَبْتُ شُعُوبٌ مِنْ مَنَاتِهَا
وَأَسْتَيْقِظُتْ أُمَمٌ مِنْ رَقْدَةِ الْعَدَمِ
يَا رَبِّ أَحْسَنْتَ بَدْءَ الْمُسْلِمِينَ بِهِ
فَتَمِّمِ الْفَضْلَ وَإِمْنَحْ حُسْنَ مُخْتَلَمِ
ورد النداء في خمسة عشر بيتاً من
هذه القصيدة، أي بنسبة ٩ ٪ من
مجموع أبيات القصيدة، وقد اقتصر
الشاعر على استخدام صيغة واحدة

للنداء، هو النداء ب (يا) ومعنى ذلك أن هذه الصيغة هي المكون التركيبي الأساسي للنداء في القصيدة من خلال الاحتكام إلى المعيار الكمي، وما يستتبعه من امتدادات دلالية، تتصل بتركيز النداء على هذا النحو من الوضوح والكثافة. ويمكن تفسير هيمنة النداء ب (يا) في القصيدة، لكونها أكثر حرية في نداء القريب والبعيد، وبدلالة توقعية واضحة تمنح المنادي بعداً جمالياً من خلال التلاعب في نداء القريب بالبعيد وبالعكس.

ويلاحظ على أسلوب النداء، من خلال الأمثلة السابقة، ميل شوقي إلى الالتزام بما هو معروف خاصة في نداء الذات العليا، حيث اقتصر على توظيف الصيغة المعروفة المألوفة للنداء (يا رب)، فهو لا يكلف نفسه عناء إبداع تسميات وصفات جديدة تتبع من تجربته الخاصة، فيختلف بذلك عما سار عليه الناس وألفوه، ولعل هذا الأمر يعود إلى خاصية تقليد التجربة السابقة، والتي لم تتح له إمكانية التجديد في استخدام النداء، مما منح شعره ملمحاً أسلوبياً مألوفاً عند القارئ.

ويلاحظ أيضاً توظيف ياء المتكلم في كثير من أمثلة النداء، وهي تشير إلى شوقي نفسه، أي أنه يربط بينه وبين رسول الله (عليه الصلاة والسلام)، فيظل صوته واضحاً، يشير إلى العلاقة الخاصة بين طرفي النداء، وكأنه لا ينادي بعيداً، ولا غريباً، وإنما ينادي حبيب رسول الله (عليه الصلاة والسلام) الذي تعلق به تعلقاً خالصاً مختلفاً.

ويلاحظ أيضاً أن النداء في الأمثلة السابقة، ميل شوقي إلى الالتزام بما هو معروف خاصة في نداء الذات العليا، حيث اقتصر على توظيف الصيغة المعروفة المألوفة للنداء (يا رب)، فهو لا يكلف نفسه عناء إبداع تسميات وصفات جديدة تتبع من تجربته الخاصة، فيختلف بذلك عما سار عليه الناس وألفوه، ولعل هذا الأمر يعود إلى خاصية تقليد التجربة السابقة، والتي لم تتح له إمكانية التجديد في استخدام النداء، مما منح شعره ملمحاً أسلوبياً مألوفاً عند القارئ.

ويلاحظ أيضاً توظيف ياء المتكلم في كثير من أمثلة النداء، وهي تشير إلى شوقي نفسه، أي أنه يربط بينه وبين رسول الله (عليه الصلاة والسلام)، فيظل صوته واضحاً، يشير إلى العلاقة الخاصة بين طرفي النداء، وكأنه لا ينادي بعيداً، ولا غريباً، وإنما ينادي حبيب رسول الله (عليه الصلاة والسلام) الذي تعلق به تعلقاً خالصاً مختلفاً.

ويلاحظ أيضاً توظيف ياء المتكلم في كثير من أمثلة النداء، وهي تشير إلى شوقي نفسه، أي أنه يربط بينه وبين رسول الله (عليه الصلاة والسلام)، فيظل صوته واضحاً، يشير إلى العلاقة الخاصة بين طرفي النداء، وكأنه لا ينادي بعيداً، ولا غريباً، وإنما ينادي حبيب رسول الله (عليه الصلاة والسلام) الذي تعلق به تعلقاً خالصاً مختلفاً.

ت - الشرط :

يعد الشرط من الأساليب المهمة في المستوى التركيبي؛ كونه يمثل قيمة أساسية وجمالية تتمثل في القدرة على ربط جملتين في آن واحد ويبدو أن حكم جملي الشرط والجزاء حكم الجملة الواحدة من حيث المعنى الرابط لهما، حتى صارت

الجملة لذلك بمنزلة الاسم المفرد في امتناع حصول الفائدة، على حد تعبير الجرجاني^{١٩}، وبمعنى آخر فإن جملة فعل الشرط إذا نطقت وحدها تساوي تماما الاسم المفرد من الجملة الاسمية المكونة من المبتدأ والخبر، فلا فائدة من ذكر واحد منهما دون ذكر الآخر . والأمثلة على ذلك في هذه القصيدة عديدة ومتنوعة تشمل ٢٣ بيتا شعريا أي بنسبة ١١٪ من مجموع أبيات القصيدة لكن اللافت للانتباه هو تكرار الشرط بالأداة (لولا) كما في الأبيات الشعرية الآتية:

٣٠ كَمْ نَائِمٍ لَا يَرَاهَا وَهِيَ سَاهِرَةٌ
لَوْلَا الْأَمَانِيُّ وَالْأَحْلَامُ لَمْ يَنْمِ
٩٤ سَلْ عَصْبَةَ الشُّرْكِ حَوْلَ الْغَارِ سَائِمَةً
لَوْلَا مُطْلَرْدَةُ الْمُخْتَلَرِ لَمْ تَسَمِ
٩٨ لَوْلَا يَدُ اللَّهِ بِالْجَارَيْنِ مَا سَلِمَا
وَعَيْنُهُ حَوْلَ رُكْنِ الدِّينِ لَمْ يَقُمْ
١٢٤ لَوْلَا حِمَاةُ لَهَا هَبُّوا لِنَصْرَتِهَا
بِالسَّيْفِ مَا انْتَفَعَتْ بِالرِّفْقِ وَالرَّحْمِ
١٢٥ لَوْلَا مَكَانُ لِعِيسَى عِنْدَ مُرْسِلِهِ

وَحُرْمَةٌ وَجِبَتْ لِلرُّوحِ فِي الْقَدَمِ
١٣١ لَوْلَا لَمْ فَرَّ لِلدُّوَلَاتِ فِي زَمَنِ
مَا طَالَ مِنْ عُمْدٍ أَوْ قَرَّ مِنْ دُهِمٍ
١٣٣ بِالْأَمْسِ مَاتَتْ عُيُوشٌ وَأَعْتَلَتْ سُرُرُ
لَوْلَا الْقَذَائِفُ لَمْ تَتَلَمَّ وَلَمْ تَصُمِ
١٤١ لَوْلَا مُوَاهِبٌ فِي بَعْضِ الْأَنَامِ لَأَ
تَفَاوَتْ النَّاسُ فِي الْأَقْدَارِ وَالْقِيَمِ
يَذْهَبُ ابْنُ هِشَانَ إِلَى أَنْ (لَوْلَا)
تَأْتِي عَلَى أَرْبَعَةِ أَوْجِهٍ. أحدها: أن
تدخل على جملتين اسمية فعلية
لربط امتناع الثانية بوجود الأولى.
والثاني: أن تكون للتخصيص
والعرض، فتختص بالمضارع أو ما
في تأويله. والثالث: أن تكون للتوبيخ
والتنديد فتختص بالماضي، والرابع:
الاستفهام^{٢٠}. وما يهمنا من هذا
كله هو أن (لولا) حرف شرط غير
جازم يدخل على جملتين: اسمية
فعلية، فتمتنع الثانية منهما بسبب
وجود الأولى، ويجوز في جوابها
مجيء الدالام، ويكون المبتدأ بعد

١٩ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط ١، ١٩٩١، ص ١٣٢

٢٠ - ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب: تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩١، ٣٠٤-٣٠١/١

يكون هذا التكرار ضعفا في طبع الشاعر أو نقصا في أدواته الفنية.

غير أكثر ما يلفت الانتباه في هذا النسق التركيبي للشرط عند شوقي هو بعده الشكلي، فرغم دخول (لولا) على الجملتين الاسمية والفعلية إلا أنه قد تعطل اشتغالها بمنع الثانية لوجود الأولى وذلك عن طريق إدخال النفي ب (لم و ما) على الجملة الفعلية ، وبذلك يظهر أنه قد جاز (النوم) كما في البيت الأول لوجود (الأمان) والأحلام). وجاز (الاتسام) كما في البيت الثاني لوجود (المختار). وجاز (السلم) لوجود (قدرة الله) وجاز (الانتفاع بالرفق والرحمة) لوجود (المناصرين والحماة بالسيف) وهكذا .. أما المبتدأ فيها فهو: مذكور، (الأحلام- المطاردة- يد الله ...) وأما الخبر فمحذوف. وجمهور النحاة على وجوب هذا الحذف. مما يجعل تقدير المحذوف يشكل بياضا شعريا يفتح باب التأويل حسب موقف المتلقي.

٤ - خلاصة

هكذا يتبين أن التشكيل الأسلوبي

الشرطية اسما، أو ضميرا، وأما الخبر فمحذوف دوما ٢١

الملاحظ حول بناء الشرط ب(لولا) في أبيات الشعرية أعلاه قد أتى بنمط تركيبي واحد رغم أن القاعدة الضابطة للشرط ب(لولا) تتيح مجموعة من الخيارات، فقد دخلت (لولا) في جميع الأمثلة على جملتين اسمية ثم فعلية، وهذا يعطي دلالة قوية على سيطرة هذا النسق التركيبي للشرط على فكر الشاعر بشكل كبير، فقد تلبسته حتى بات عاجزا عن الانفلات منها، فهو هنا خارج عن الإحساس الطبيعي بالأشياء، فلجأ إلى تكرار هذا النسق التركيبي ليتناسب مع تعبيره عن حالته الوجدانية، التي توحى بشدة التعلق والموقع الشعوري الخاص للمخاطب إذ ملك عليه كل الآفاق حتى لم يعد يرى سواه، ويؤكد بهذا التكرار الحب المطلق للرسول (عليه الصلاة والسلام) عند شوقي، كما ويضفي تكرار هذا النسق ضربات إيقاعية مميزة لا تحس بها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجدان كله، مما ينفي أن

٢١ - يوسف الصيداوي: الكفاف في قواعد اللغة العربية ، دار الفكر. ط١، ١٩٩٩.

القارئ العربي وعلى ألسنتهم في الأعياد والمناسبات الدينية.

المصادر والمراجع

الأنصاري ابن هشام: مغني اللبيب: تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩١.

أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ١٩٥٢.

التبريزي الخطيب، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسائي حسن عبد الله، د. ط، د. ت.

الجبوري كامل سلمان: معجم الأدياء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت-لبنان، ٢٠٠٢.

الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١.

الجيوسي سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧.

حسن: ثلاثية البردة بردة الرسول صلى الله عليه وآله وسلم، مكتبة منبجولي، ١٩٨٧.

ابن ذريل عدنان: النص والأسلوبية بين

في الخطاب الشعري الإحيائي عموما، وفي قصيدة نهج البردة لأحمد شوقي خصوصا، في جميع تجلياته، هو تشكيل يطفى عليه الإتياع بدل الإبداع، وهي خاصية جعلت من هذا الخطاب الشعري خطابا مكررا، يفترق إلى الإحساس الشعري الصادق، فهو فعل شعري يعمل عمل العنكبوت مع فريسته التي يحقنها بمادة تجعل أحشاءها الداخلية تتحلل فيقوم بامتصاص المحتوى الداخلي، تاركا هيكلها سليما.

ولعل فيما قدمناه كفاية، وإذا كان لذلك من دلالة، فهو أن شوقي رغم قوة معارضته الشعرية وأصالته التي لا سبيل إلى الشك فيها لم يستطع وهو ينشد نهج البردة أن يتخلص من تأثير البردة أو يلفت من أسرها، لأنه قد تشبع بها وجدانيا وفكريا وأنطبع بها لسانه، فظهرت نتيجة لكل ذلك آثارها في عمله على نحو لا يقلل من قيمة قصيدته أبدا، لأنه بالرغم من كل ذلك لا يفترق افتقارا كليا إلى الأصالة وصدق الانفعال وقوة الإحساس، لكن ذلك لم يكن كافيا لإزاحة البردة المباركة للبوصيري من التداول والخلود في وجدان

- النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، ٢٠٠٠.
- ابن زيدون: ديوان ابن زيدون ورسائله: تح. علي عبد العظيم دار نهضة مصر للطباعة والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٧.
- سلطان منير: البديع في شعر شوقي، منشأة المعارف، ط٢، الإسكندرية، ١٩٩٦.
- الصيداوي يوسف: الكفاف في قواعد اللغة العربية، دار الفكر، ط١، ١٩٩٩.
- الطرابلسي محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
- عزام محمد: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد كتاب العرب، ٢٠٠١.
- العطار سليمان، الأسلوبية علم وتاريخ، فصول، مج١، ع٢، يناير، ١٩٨١.
- فتحي عثمان: شرح البردة للبوصيري ونهج البردة لشوقي: شرح وتحقيق ونقد، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٣.
- الكتاني محمد: الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، البيضاء، ط١، ١٩٨٢.
- كحالة رضا: معجم المؤلفين، مؤسسة الرسالة، ط١، بيروت، ١٩٩٣.
- كمال الدين حازم علي، الثقافية دراسة صوتية جديدة، دط، مكتبة الآداب، مصر، ١٩٩٨.
- مبارك زكي: أحمد شوقي، كريمة زكي مبارك، دار الجيل، لبنان، بيروت، ١٩٨٨.
- مرتاض عبد الملك، السبع معلقات: مقارنة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨.
- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١، القاهرة، ١٩٥١.

إيقاع الجناس في شعر أبي فراس

بقلم: عبدالله غليس *

الجناس: هو استعمال ألفاظ تتشابه في النطق وتختلف في المعنى^١. وهو من الأشكال البديعية التي تحدث إيقاعاً عن طريق تكرار الأصوات نفسها مع اختلاف مدلولها، كما أنه يكشف عن زيادة الرصيد اللغوي للشاعر. وكان القدماء يستحسنونه ويرون أن اللفظة المذكور إذا حُمِلَ على معني ثم جاء والمراد به معنى آخر كان للنفس تشويق إليه^٢، ما لم يكن ذلك مُتَكَلِّفاً؛ لأن تكلف الألفاظ يُضعف المعنى ويُفسد الصورة، ويُقلص حرية الشاعر في حرية التعبير فيجعله أسير لفظ وحرف. والجناس ينقسم إلى قسمين أساسيين: جناس تام: وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أشياء: نوع الحروف، وعددها، وترتيبها، وحركاتها، مع اختلاف المعنى. وجناس ناقص: وهو ما اختلف فيه اللفظان المتجانسان في واحد أو أكثر من الأربعة السابقة.

ومع اشتهار العصر العباسي بهذه الظاهرة إلا أن أبا فراس لم يكن يتكلفها، وقد كان صاحب العمدة يستحسن تجنيس أبي فراس ويضرب به المثل، فيعلق على قوله: (من البسيط)

سكرتُ من لحظه لا من مُدامته
ومال بالنوم عن عيني تمايله

* باحث من الكويت

١ - يُنظر: كتاب البديع، لابن المعتز، ص ٥٢، وكتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري، ص ٢٣، وسر الفصاحة، للخفاجي، ص ٣١.

٢ - أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن معصوم الحسيني المدني، ١ / ٧٩.

وسط الشطر الثاني في قوله:
(دهمتي / ازدهمتي)، وفي الحقيقة
أن أبا فراس قد برع في تصوير
هذه المعاني بهذا الشكل الجميل،
وتحت هذا التناسق التركيبي
والتناغم الإيقاعي المتولد من تكرار
الأصوات نفسها.

والبلاغيون يقسمون الجنس إلى
أنواع متعددة؛ ومن ذلك أن الجنس
التمام إذا تشابهت فيه الكلمتان لفظاً
وخطاً وإحداهما اسم والأخرى فعل
فهو "المستوفى" ٦، وإذا كانتا اسمين
أو فعلين فهو "المتماثل" ٧، ويسميه
ابن رشيق "المحقق" ٨. والجناس
التمام قليل في الشعر وكثيره مُتَكَلِّفٌ،
"ولا يتفق للبليغ إلا على ندور وقلة،
فهو لا يقع موقعه من الحسن حتى
يكون المعنى هو الذي استدعاه
وساقه، وحتى تكون كلمته مما لا

وما السلاف دهنتي بل سوائفهُ
ولا الشمول ازدهمتي بل شمائلهُ
لَوِيّ بعزمي أصداغٌ لَوِينَ به
وغالٌ صبري بما تحوي غلائلُهُ ٣
فيقول: "فما كان من التجنيس
هكذا فهو الجيد المستحسن، وما
ظهرت فيه الكلفة فلا فائدة فيه" ٤،
ولا غرابة من استحسان ابن رشيق
لتجنيس أبي فراس في أبياته
هذه؛ فالكلمات المتجانسة فيها
متلائمة مع المعنى غير مستدعاة
من أجل تحسين اللفظ؛ فهو يأتي
بالمفردة من طرفي الجنس في
أول الشطر ثم يأتي بالأخرى في
آخره: (مال / تمايله)، (السلاف /
سوائفه)، (الشمول / شمائله)،
(لوي / لوين له)، (غال / غلائله) ٥،
ويأتي بالكلمة الأولى في وسط
الشطر الأول والكلمة الأخرى في

٣ - ديوان أبي فراس، ص ١٧٢.

٤ - العمدة، لابن رشيق، ١ / ٦١٥.

٥ - السلاف والشمول: من أسماء الخمر، والسوائف: صفحة العنق، والشمائل: الطباع
والأخلاق، وغال: قتل، والغلائل: لباس تحت الثوب.

٦ - يُنظر: الوساطة بين المتبني وخصومه، للفاضلي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، ص ٢٤.
والإيضاح في علوم البلاغة، للقرظيني، ٦ / ٢٩.

٧ - يُنظر: الإيضاح، للقرظيني، ٦ / ١٩، وتحرير التعبير، لابن أبي الأصبع، ص ٥٠١.

٨ - يُنظر: العمدة، لابن رشيق، ١ / ٦٠٥.

وهو ما اختلف ركناه في الخط، وكان مركبا من كلمتين، أما إن كان مركبا من كلمة وبعض كلمة فهو المرفوع^{١٢}. وأبيات أبي فراس السابقة عميقة المعنى وفارحة السبك، فبالإضافة إلى جمال إيقاعها الناتج عن التكرار في البيت الأول، وعن اتحاد الدال واختلاف المدلول في البيت الآخر، فإن في البيت الأول ملاحظة دقيقة لم يقف عليها شراح ديوان أبي فراس ولا الذين درسوا شعره سوى الدكتور عمر فروخ؛ يقول معلقا عليه: "إن قول أبي فراس هذا يدل على اختبار طويل -على قصر عمره- وعلى علم وحقيقة ثابتة، هي أن الصداق يبعث التشاؤم والجزع في المريض. إن الصداق ظاهرة مؤلمة مقلقة

يبتغي الكاتب منها بدلا، ولا يجد عنها حولا"^٩. وقد يأتي في صدور لطيفة إذا أحسن استخدامها؛ كقول أبي فراس: (من مخلق البسيط) لطيرتي بالصداق نالت فوق منال الصداق مني وجدت فيه اتفاق سوء صدعني منذ صدعني^{١٠}

و(صدعني) الأولى من الصداق، والأخرى مركبة من الفعل (صد) و (عني)، وهذا النوع من الجناس التام يسمى (جناس التركيب)^{١١}؛ وهو ما كان أحد لفظيه مركبا والآخر مفردا، والجناس المركب ينقسم إلى قسمين: الأول: التشابه؛ وهو ما تشابه ركناه في الخط، كتجنيس أبي فراس السابق، والآخر: المفروق؛

٩ - جواهر البلاغة، للسيد أحمد الهاشمي، ص ٢٥٧.

١٠ - ديوان أبي فراس، ص ٣٣٩.

١١ - يُنظر: الإيضاح، للقزويني، ٩٢/٦، والمطول، للفتازاني، ص ٦٨٣، ٦٨٤.

١٢ - ولا وجود للمفروق والمرفوع في شعر أبي فراس، ومثال المفروق قول أبي الفتح البستي: (مجزوء الرمل)

كلكم قد أخذ الجأخ ولا جأخ لنا

ما الذي ضر مدير الخجاء لو جأملنا

ديوانه، ص ٤٠٨.

ومثال المرفوع قول الحريري: (سريع)

والكر مهمما اسطعت لا تأته × لتفتني السؤدد والمكرمة

الإيضاح في شرح المقامات، للمطرزي، ص ١٥٧.

الكوفة وهي صحنه^{١٦}. و(رحاب) الأخرى صفة بمعنى واسعة. وهذا هو الجنس التام المتماثل؛ الذي يتماثل فيه نوع الكلمتين.

أما الجنس الناقص، فهو كثير في شعر أبي فراس غير مُتكلف لسهولة صناعته، وهذا ما يميزه وإن كان إيقاعه أقل من الجنس التام، ومنه قوله: (من الطويل)

ولا سابق مما تخيلت سابق

ولا صاحب مما تخيرت صاحب^{١٧}
والجنس الناقص هنا يسمى "الجنس المضارع"؛ وهو أن تتقارب مخارج الحروف المختلفة في الكلمتين المتجانستين^{١٨}، كما في (تخيلت) و(تخيرت)؛ اللتين لا يختلف فيهما إلا اللام والراء وهما من حيّز واحد^{١٩}. ومثل ذلك قول أبي فراس: (من البسيط)

لاضطرابات مختلفة الخطورة تبدأ
بعسر الهضم وتنتهي بالسرطان، ثم
إن قول أبي فراس هذا يمس ناحية
نفسية يعالجها الأطباء اليوم أكثر
مما يعالجون الأمراض نفسها، إذ
يبدو القلق المرضي (الفوبيا) يُعرض
أصحابه لاضطرابات مستجدة
ويُضعف مناعة أجسامهم حتى
إنهم يقعون أحيانا فريسة أمراض
أشد خطراً من الأمراض التي
يتوهمونها^{٢٠}.

ومن التجنيس التام في شعر أبي
فراس قوله: (من الطويل)
وما أدعي ما يعلم الله غيره
رحاب عليّ للعفا رحاب^{٢١}
و(رحاب) الأولى جمع (رَحبة)
-بسكون الحاء وفتحها- ويقصد
بها رَحبة المسجد أي ساحته
المنبسطة^{٢٢}، "وكان عليّ رضي الله
تعالى عنه يقضي في رَحبة مسجد

١٣ - أبو فراس فارس بن حمدان وشاعره، د. عمر فروخ، ص ١٢٨.

١٤ - ديوان أبي فراس، ص ١٢٢.

١٥ - يُنظر: المصباح المنير، للفيومي، ص ١٨٥.

١٦ - أساس البلاغة، للزمخشري، ص ٢٦٣.

١٧ - ديوان أبي فراس، ص ١٥٥.

١٨ - يُنظر: مفتاح العلوم، للسكاكي، ص ٥٣٩.

١٩ - يُنظر: العين، للخليل بن أحمد الفراهيدي، ٥٨/١، والكتاب، لسيبويه، ٤/ ٤٣٣.

لا تُشغلن فما يدري لحرقته
أأنت عاذلة أم أنت عاذرة^{٢٠}

وأرى أن هذا النوع أقرب أشكال
الجناس الناقص إلى الجناس
التمام، وأشبهها إيقاعاً به. وهناك
نوع من الجناس الناقص قريب من
الجناس المضارع يسمونه "الجناس
اللاحق"، وهو أن تكون الأحرف
المختلفة في الكلمات المتجانسة
بعيدة الخارج، كقولك: سعيد بعيد،
وكاتب كاذب^{٢١}، وبعض البلاغيين
لا يفرق بين الجناسين المضارع
واللاحق؛ فكل جناس تختلف فيه
الكلمتان بإبدال حرف من حرف
يسميه "تجنيس التصريف"^{٢٢}.
وهذا التجنيس كثير في شعر أبي
فراس؛ ومنه قوله: (من الطويل)
و يا أمتاً لا تحبطني الأجر إنه
على قدر الصبر الجميل جزيل^{٢٣}
وقوله عندما كتب إليه أبو الحسن

محمد بن محمد الأسمر^{٢٤} يوصيه
بالصبر والتجدد فرد عليه بقصيدة
مطلعها: (من الطويل)

ندبت لحسن الصبر قلب نجيب
وناديت بالتسليم خير مجيب^{٢٥}
وقوله: (من الطويل)
وداع دعاني والأسنة دونه
صبيت عليه بالجواب جواد^{٢٦}
وقوله وقد وافى عسكر ناصر
الدولة وفيه أخوه وبني أخيه وقد
فارقهم صبيلاً فكان يعرفهم بالشبه:
(من الطويل)

يلوح بسيماء الفتى من بني أبي
وتعرفه من غيره بالشمائل
مفدى ممدى يكثر الناس حوله
طويل نجاد السيف سبط
الأنامل^{٢٧}
وقوله: (من الوافر)
ألا هل منكراً مني نزار

٢٠ - ديوان أبي فراس، ص ١٩٤.

٢١ - يُنظر: مفتاح العلوم، للسكاكي، ص ٥٤٠.

٢٢ - تحرير التعبير، لابن أبي الأصبع، ص ١٠٧.

٢٣ - ديوان أبي فراس، ص ١١٤.

٢٤ - لم أجد له ترجمة فيما اطلعت عليه من مراجع.

٢٥ - ديوان أبي فراس، ص ١٧٤.

٢٦ - المرجع السابق، ص ٢١٧.

٢٧ - المرجع نفسه، ص ٢٥٦.

مقامي يوم ذلك أو مقالي ٢٨٩

وقوله: (من الوافر)

تُفَضِّلُنَا الْأَنَامُ وَلَا نُحَاشِي

وَنُوصَفُ بِالْجَمِيلِ وَلَا نُحَاسِي ٢٩

وقوله: (من الوافر)

جَنَى جَانٍ وَأَنْتَ عَلَيْهِ حَانٍ

وَعَادَ فَعُدَّتْ بِالْكَرَمِ الْغَزِيرِ ٣٠

ويعيد هاتين الكلمتين المتجانستين

في قصيدة أخرى فيقول: (من

اليسيط)

يجني عليّ وأحنو دائماً أبداً

لا شيء أحسن من حنان علي

جان ٣١

فيكرر "الجنابة" و"الحنو"، ويصابق

بينهما، ويرد العجز على الصدر،

ويجانس بين "حان" و"جان"، فيمزج

المعنى بلون من التماسق الصوتي

والإيقاعي بطريقة جميلة.

ومن التجنيس "اللاحق" قوله: (من

الوافر)

رويدك لا تصل يدها بباعك

ولا تغز السباع إلى رباعك

ولا تُعن العدو عليّ إنّي

يمينٌ لئن قَطَعْتَ مِنْ ذِرَاعِكَ ٣٢

فيأتي بـ "بباعك" و "رباعك" ولا

اختلاف إلا في الحرف الأول، ثم

يأتي بـ "ذراعك" وهذه تختلف عن

أختيها بحرفين، ويبدو أن أحرف

القافية في هذه الأبيات هي التي

أوقعت الشاعر في هذا الجنس

من غير أن يشعر؛ فبعد أن اختار

العين روياء، وأردفها بالألف، ووصلها

بالكاف ٣٣، انحسر الانتقاء اللغوي

٢٨ - نفسه، ص ٢٤٧.

٢٩ - نفسه، ص ١٨٥.

٣٠ - نفسه، ص ٢٥٤.

٣١ - نفسه، ص ٢٦٢.

٣٢ - نفسه، ص ١٢.

٣٣ - مجيء الكاف وصلًا أمرًا مختلف فيه عند العروضيين؛ فمنهم من يعتد وصلًا إذا ألتزم

ما قبله، كآين عبدي، (العقد الفريد، ٤٨٤/٥) وابن فرخان (الوافي في الفواهي، ص ١٤٥)،

ومنهم من لا يراه إلا روياء، كأبي العلاء المعري، (العروض والقوافي عند أبي العلاء المعري،

د. محمد الطويل، ص ١٠٩). والحق أنه يأتي وصلًا ويأتي روياء بحسب ما قبله؛ فإذا تحرك

ما قبل الكاف وكرر في القصيدة كلها كان الكاف وصلًا، وإن لم يلتزم الشاعر الحرف الذي

أن هذا الجنس غير مُتكلف، وأن كثيراً من التجنيس الذي يجيء في أواخر الأبيات لا يعتمد الشعراء بل تصنعه القافية والضرب.

وتظهر صناعة أبي فراس للجناس في قوله: (من مجزوء الكامل)

لا غرو إن فتنتك باد

لحظات فاترة الجفون

فمصارع العشاق ما

بين الفتور إلى الفتون

أصبر فمن سئن الهوى

صبر الضنين على الظنين^{٣٥}

وهنا جاء بنوعين من الجنس: الأول:

المضارع، في قوله (الفتور/ الفتون)،

والآخر: يسمى "الجناس اللفظي"؛

وهو الذي إذا تماثل ركناه وتجانسا

خطأ، خالف أحدهما الآخر بإبدال

حرف منه فيه مناسبة لفظية، كما

يكتب بالضاد والطاء، والهاء والتاء،

والنون والتنوين^{٣٦}، والاختلاف

في أبيات أبي فراس هذه بالضاد

والطاء في قوله (الضنين/ الظنين)،

ومع تكلفه الواضح للتجنيس في

أمامه فتجانست الكلمات، بل أظنه لو زاد على هذين البيتين فإنه لن يجد كلمة يضعها في القافية إلا وهي تتجانس مع ما قبلها باختلاف حرف أو حرفين، وهذه من مميزات القوافي الكثيفة التي يلتزم فيها الشاعر أحرفاً كثيرة.

وقد يكون للضرب دورٌ في صناعة الجنس في أواخر الأبيات؛ كقوله: (من السريع)

جارية كحلاء مقدودة

في صدرها حقان من عاج

شجا فؤادي طرفها الساجي

وكل ساج أبدأ شاج^{٣٤}

وهنا أتى بثلاث كلمات متجانسات:

"ساج" و"عاج"، و"شاج"، وقد أسهم

كل من ضرب السريع وأحرف

القافية في صناعة "عاج" و"شاج"

المتجانستين؛ لأن الضرب هنا أصلم

(فاعل) وهذه الكلمات مساوية له

بالتمام، كما أن الروي (الجيم)

والردف (الألف) جاءا بثلاثي هذه

الكلمات فلم يبق إلا الحرف الأول،

فتجانست الكلمات، وهذا يبين

٣٤ - ديوان أبي فراس، ص ٢٧٧.

٣٥ - المرجع السابق، ص ٣٠٨.

٣٦ - خزنة الأدب، للصموي، ١/٤٥٠.

هذه الأبيات إلا أنه أجاده فجاء به
بطريقة رائعة وفي ألفاظ رقيقة.
ومن بديع تصرفه بهذا النوع
من الجنس قولُه: (من مجزوء
الكامل)
أشفقت من هجري فعلاً
لَبَّتِ الظنون على اليقين
وضننت بي فظننت بي
والظن من شيم الضنين ٣٧
والضن: الشيء النفيس الذي
تختصه وتبخل به لكانته منك
وموقعه عندك ٣٨، أما الظن فهو
التهمة ٣٩.
ومن الجنس الناقص نوع يُسمى
"المُحَرَّف"؛ وهو ما اختلف ركناه في
حركات الحروف فقط ٤٠، كقول أبي
فراس في طرديته: (من الرجز)
فلم نزل نقلي ونشوي ونصّب

حتى طلبنا صاحياً فلم نُصّب ٤١
وقوله: (من الطويل)
إذا غيّر البعد الهوى فهوى أبي
حُصَيْنٍ منيعٍ في الفؤادِ حُصَيْنٍ ٤٢
وقوله: (من الطويل)
جَنَيْتُ إلى مُهْرِي المنيعي مَهْرَهُ
وَجَلَلْتُ منه بالنَّجَادِ نَجَادِي ٤٣
وهذا النوع قريب جداً من الجنس
التمام وله جرس جميل يزيد البيت
إيقاعاً ونغماً.
ومن الجنس الناقص أيضاً ما
يسمى بجناس التصحيف؛ وهو أن
تكون التقط الفارق بين الكلمتين ٤٤،
كقول أبي فراس: (من مجزوء
الكامل)
مِنْ يَحْرِ شَعْرَكَ أَغْتَرِفَ

- ٣٧ - ديوان أبي فراس، ص ٣٣١.
٣٨ - يُنظر: العين، للخليل بن أحمد، ٧ / ١٠، ١١.
٣٩ - المرجع السابق، ٨ / ١٥١.
٤٠ - يُنظر: المطول، للتفتازاني، ص ٦٨٥.
٤١ - ديوان أبي فراس، ص ٢٩٩.
٤٢ - المرجع نفسه، ص ٣٥٦.
٤٣ - نفسه، ص ٢١٦، والعبارة بالمماثلة تكون بالنطق لا بالكتابة، جواهر البلاغة، للهاشمي، ص ٣٥٧.
٤٤ - يُنظر: مفتاح العلوم، للسكاكي، ص ٥٤٠، وتحرير التعبير، لابن أبي الأصبع، ص ١٠٥.

الجناس جميل ويستحسنه النقاد والبلاديون.

ومنه أيضا ما يسمى بـ "جناس التباين"؛ وهو أن تكون إحدى الكلمتين أسما والأخرى فعلا^{٥١}.
ويختلف جناس التباين عن الجناس المستوفى أن التباين خاص بالجناس الناقص، والمستوفى خاص بالجناس التام. ومثاله قول أبي فراس: (من الطويل)

فهل عَرَفَاتٌ عَارِفَاتٌ بِزُورِهَا
وهل شَعَرَتْ تِلْكَ الْمَشَاعِرُ
وَالْحَجَرُ^{٥٢}

فجناس بين الفعل (شعرت) والاسم (المشاعر). وفي هذا البيت كثف أبو فراس الجناس بلا تكلف وأضح أو صنعة مستهجنة.

ومن جيد تصرف أبي فراس

ويفضل علمك أعترف^{٥٣}
وهذا النوع من الجناس قريب من الجناس المضارع ويسميه بعضهم "جناس الخط"^{٥٤}.

ومنه أيضا قول أبي فراس: (من الوافر)

تُحَفُّ بِي الْأَسِنَّةُ وَالْعَوَالِي
وَمُضْمَرَةُ الْمَهَارَى وَالْمَهَارِي^{٥٥}

ومن التجنيس الناقص في شعر أبي فراس نوع يسمى "الجناس المذيل"؛ وهو الذي يزيد أحد ركنيه على الآخر حرفا في آخره^{٥٦}، كقوله: (من الطويل)

سأبكيك ما أبقى لي الدهر مَقْلَةً
فإن عزني دمعٌ فما عزني دَمٌّ^{٥٧}
وابن رشيقي يعده من أنواع الجناس المضارع^{٥٨}. وإيقاع هذا النوع من

٥٥ - ديوان أبي فراس، ص ٣١١.

٥٦ - يُنظر: خزانة الأدب، للصموي، ١ / ٤٤١.

٥٧ - ديوان أبي فراس، ص ٢٢٤، وقد يُعمل الجناس في هذا البيت على الجناس المحرّف أيضا؛ لأن حركة الراء في الكلمتين مختلفة.

٥٨ - يُنظر: تحرير التحبير، لابن أبي الأصبع، ص ١٠٧.

٥٩ - ديوان أبي فراس، ص ٢٢٣.

٥٠ - يُنظر: العمدة، لابن رشيقي، ١ / ٥٠٩.

٥١ - تحرير التحبير، لابن أبي الأصبع، ص ١٠٤.

٥٢ - الديوان، ص ٣٢٤.

بالجناس قوله: (من البسيط)

ما بال ليلي لا تسري كواكبهُ

وطيفَ عَمَرَةَ لا يعتادُ زائرُهُ

من لا ينامُ فلا صبرٌ يؤازرُهُ

ولا خيالٌ على شحطِ يزاورُهُ ٥٣

فختم ثلاثة أشطر بثلاث كلمات

متجانسات: (زائرُهُ)، (يؤازرُهُ)،

(يزاورُهُ)، حامله للمعاني التي

يريدُها من غير إكراه للألفاظ من

أجل الجناس فحسب. وتجنيسه

هنا يسمى "جناس الاشتقاق" ٥٤؛

وهو نوعان: الأول: أن يجمع

اللفظين الاشتقاق؛ وهو توافق

الكلمتين في الحروف مرتبة مع

الاتفاق في أصل المعنى، نحو قول

أبي فراس في البيتين السابقين:

(زائرُهُ / يزاورُهُ)، فإنهما مشتقان

من زار يزور. والآخر: أن يجمعهما

ما يشبه الاشتقاق وليس اشتقاق؛

وذلك بأن يوجد في كل لفظ من

اللفظين جميع ما يوجد في الآخر

من الحروف أو أكثر، لكنهما

لا يرجعان إلى أصل واحد في

الاشتقاق؛ كقوله: (يؤازرُهُ / يزاورُهُ)،

فيؤازر من المؤازرة، ويزاور من

الزيارة.

ومن الجناس شكلُ أسمىه "جناس

التفعيلة"؛ وهو الذي تتوافق فيه

الكلمات المتجانسة مع تفعيلات

البحر، وهو شكل نادر، ولأحرف

التفعيلة ونوعها دور في صناعته،

ومنه قول أبي فراس: (من

الخفيف)

فاتراتٌ قوائلٌ فاتاتٌ

فاتكاتٌ سهامها بالقلوبِ ٥٥

وقد تجانست في هذا البيت

ثلاث كلمات: (فاترات)، (فاتات)،

(فاتكات)، ولم يختلف فيها إلا

الحرف الرابع فقط، كما أنها

وافقت تفعيلة الخفيف الأولى

"فاعلاتن". فجاءت في نغمات

صوتية متشابهة، وعلى حركات

وسكنات متماثلة. ومثلها قوله:

(من المقارب)

ولكن سمحتُ لها بالبقاء

رجاء اللقاء على ما تحبُ ٥٦

٥٣ - المرجع السابق، ص ١٩٣.

٥٤ - يُنظر: المطول، للفتازاني، ص ٦٨٨.

٥٥ - ديوان أبي فراس، ص ٣١٦.

٥٦ - المرجع السابق، ص ٢٥٩.

فيأتي بـ (بقاء) و(لقاء) على تفعيلية المتقارب (فعولن) بلا تكلف أو استكراه للعبارة. وبصورة تعكس دور الجناس في التأكيد على دلالة يريد الشاعر ترسيخها وإثباتها، وينغم موسيقي مُطرب ناتج عن هذا التوافق بين الجناس والتفعيلية.

والجناس بكل أشكاله من حُلَى الشعر إذا تمَّ بتُصرة المعنى، أما إن كان باللفظ وحده فليس بمستحسن، ولهذا دُمَّ الاستكثار منه والولوع به، لأن المعاني لا قدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ إن الألفاظ خدَم للمعاني، والمعاني هي المألَكة سياستها^{٥٧} وهو في كل أحواله يكرّس الإيقاع ويرفع الموسيقى الداخلية للتقصيدة عن طريق الترجيع الموسيقي للكلمات المتجانسة. كما أنه يخدم النص دلاليا إذا أحسن استخدامه، ويدعم المعنى باعتماد اللفظ في أساليب متعددة الفوارق الدلالية.

المراجع:

- أبو فراس فارس بنى حمدان وشاعريهم، د. عمر فَرْوخ، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م.
- أساس البلاغة، لُجار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
- أسرار البلاغة في علم البيان، للإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: د. محمد الإسكندراني، ود. م. مَسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٨م.
- أنوار الريح في أنواع البديع، لابن معصوم الحسيني المدني، تحقيق: شاكِر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط١، ١٩٦٩م.
- الإيضاح في شرح مقامات الحريري، لأبي الفتح ناصر الدين المطرزي، تحقيق: أيمن بكيراتي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط١، ٢٠١٤م.
- الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٩٣م.
- تحرير التعبير، لابن أبي الأصبع المصري، تحقيق: د. حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ط١، ٢٠١٤م.
- جواهر البلاغة، السيد أحمد الهاشمي، علق عليه ودققه: سليمان الصالح، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ٢٠١٠م.
- خزانة الأدب وغاية الإرب، لابن حجة

٥٧ - يُنظر: أسرار البلاغة في علم البيان، للإمام عبد القاهر الجرجاني، ص ١٤.

- الحموي، تحقيق: د. كوكب دياب، دار صادر، بيروت، ط٢، ٢٠١٠م.
- ديوان أبي الفتح البستي، تحقيق: شاكر العاشور، دار صادر، بيروت، ط٤، ٢٠١٤م.
- سر الفصاحة، لابن سنان الخفاجي، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، كتاب - ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
- شرح ديوان أبي فراس الحمداني، لابن خالويه، تحقيق: د. محمد بن شريفة، مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠٠م.
- العروض والقوافي عند أبي العلاء المعري، د. محمد الطويل، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- العقد الفريد، لابن عبد ربه الأندلسي، تحقيق: أحمد أمين وآخرون، دار الكتاب العربي، بيروت.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق القيرواني، تحقيق: توفيق التيسري وآخرون، طبعة المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، قرطاج، ٢٠٠٩م.
- كتاب البديع لعبدالله بن المعتز، تحقيق: إغناطيوس كراشموفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢م.
- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، لأبي هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٧١م.
- الكتاب، لسيبويه، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٩م.
- كتاب العين، للخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د. مهدي المخزومي و د. إبراهيم السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام - دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨١م.
- المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، لأبي العباس أحمد بن محمد المقري الفيومي، تحقيق: عادل مرشد، دار الرسالة العالمية، سوريا، ط١، ٢٠١٠م.
- المطول، شرح تلخيص مفتاح العلوم، لسعد الدين مسعود بن عمر التفتازاني، تحقيق: د. عبدالحميد هنداي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط٣، ٢٠١٣م.
- مفتاح العلوم، للسكاكي، تحقيق: د. عبد الحميد هنداي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
- الوافي في القوافي، لابن فريخان، تحقيق: د. عمر خلوف، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط١، ٢٠١٠م.
- الوساطة بين المتقي وخصومه، للقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، الطبعة الثالثة.

لغة الشباب في قصارى القصص "أوجاع الذاكرة"

مجموعة قصص قصيرة للقاص والصحافي محمد

الماجري - أنموذجاً

إعداد وتقديم: أ.د. فهد سالم الراشد *

إن رفضنا لبعض الكتابات المتحررة بطريقة رمزية تختلط في وظائفها الأشياء، والتي تملو إدراكنا في بعض الأحيان؛ جعلنا نقصي أعمالاً جميلة وخلاصة من مشاهدنا الثقافية، ونحرّم على مكتبتنا العلمية والثقافية اقتناء كل ما هو جديد - ولا سيما - كتابات الشباب؛ بحجة أنه تقليد أعمى للغرب!

حينما أهدى لي الأخ الصديق الشاب التونسي / محمد الماجري، مجموعته القصصية الأولى (أوجاع الذاكرة)، استشعرت بمولد أسلوب غريب وغامض للقصّة القصيرة لم أَلَف بعد؛ فتارة أفهم وتارة لا أفهم ما يدور في خلده، أجد كثافة كلامية في حيّز ضيق من العسير عليّ فك رموزها وإشاراتها لما تحمل من سيميائيات جمّة، أجد معاني عدة تتكالب على اللفظة الواحدة تخنقها ساعة، وتريحها ساعات، فلا أدري أشفق على نفسي أم أشفق على القارئ، أم أشفق على القاص التونسي محمد الماجري؟

لربما اطلاع الماجري على الأدب الغربية في سن مبكرة أعنى سنوات الدراسة الجامعية، والشغف في النظريات الحديثة من مثل نظرية التجريب والتغريب وغيرهما، قد سوّغ له أن يكتب بفتنازيا تصل إلى الميتافيزيقيا.

* باحث لغوي الكويتي.

مترهل. إنَّ أوجاع الماجري هي أوجاع كل مثقف عربي يعاني من القمع الفكري، ويشعر بالتهميش والإقصاء، ويصاب بخيبة وتشيط، لعنوياته، وقتل هممه، ووآد أمنياته، والسخرية من أحلامه، نستشف ذلك من قصة (عصفور أبي رغال) قائلاً: "سيدي أنا عصفور غريتي ذاكرتي وهملني والدي ورمى بنفسه في منزل العجز العصفوري وتزوجت أمي بعد طلاقها من والدي بيغاء يجيد حبك الكلام وترصيف اللغة. خريتي الكتب العصفورية، وخرب عقلي الصبر العصفوري، علموني حذق الأصوات والتصنت على الجفولات فلم أستطع أن أجد صوتي، يعترقتي المدينة بأسرارها، حرمتني من سماع صوتي " ص ٤٨ و ٤٩.

لم يعتمد محمد الماجري على نمط واحدة من الكتابة، أو يقتصر على نمطين اثنين أو ثلاثة أنماط من الكتابة، بل لجأ إلى عدة أساليب بعض هذه الأساليب لفها الغموض، وبعضها خاضع للتأثير بالآخرين، رسم لنا خطوطاً متوازية في شكلها ومختلفة في مضامينها؛ ربط لنا أدب الماضي بالحاضر من مثل أدب الجاحظ وابن المقفع وأبي حيان

رتب الماجري مجموعته كالآتي (رجل غريب، حقيقة، الهادي ديوزة، هي وهو، ثلاثة ورابعهم كتاب، تأمل، أمل، رجل من بلاد الوقواق، أنا والمكان، يوميات شاعر غريب، عصفور أبي رغال، مقبرة البلدة، دعنا نشكل وطننا للعشق، طفل). هذا هو ترتيب القاص التونسي محمد الماجري لمجموعته القصصية الأولى. أما أنا فأرتبها على النحو الآتي (طفل، مقبرة البلدة، عصفور أبي رغال، يوميات شاعر غريب، الهادي ديوزة، حقيقة، رجل غريب، ثلاثة ورابعهم كتاب، أمل، تأمل، هي وهو، رجل من بلاد الوقواق، أنا والمكان، دعنا نشكل وطننا للعشق). وبذلك أستطيع أن أقول بأنها تشكل رواية في بنائها القصصي من حيث وحدتها العضوية؛ فالوحدة العضوية لا تقتصر على القصيدة فقط. وهذه المجموعة يُخيّل إليّ بأن بطلها واحد هو (القهر)، الذي جسّده الماجري في عنوان المجموعة (أوجاع الذاكرة)، فالماجري لم يتحدث عن أوجاعه؛ إنما اتكأ على أوجاع الأمة العربية الإسلامية، ونكأ جراحها، وقلب المواجع على كل مفكر ومثقف يتنّ لنا آتت إليه العروبة والإسلام من وضع مزر

في قصيدة (دعنا نشكل
وطننا للعشاق) العنوان
يوحى بدفع الإحساسات، غير أن
الماجري، لجأ إلى اللوعة، فجسد
في قصته هذه أوجاع أبناء
الريف.

المريد، أنا المنعطف المهرول، علة
الرحى، قوة اللقاء، أسطورة الكيان،
حدود التجربة، اعتمال الروح، رحيق
المعنى، شواغل المعرفة، قرطبة
الذكرى، شعر الأشعار، نشر الخلق،
عوالم الخيال) " مقبرة البلدة ص
٥٦ و ٥٥ "

حاول جامدا أن يمتلك تقنيات
معاصرة لفن كتابة القصة القصيرة،
حرصه الشديد على أن يأتي بشيء
جديد، جعله يضغط على مخياله،
فوقع في المحذور، فالتبس عليه
فن كتابة القصة القصيرة بفنون
أخرى تصنف تحت اللغة الشاعرية،
أو قصيدة النثر، لذا؛ نحن نحذر
من الاندفاع بالكتابة المبكرة
المنشورة، ونأمل من الشباب التريث
والتروي ريثما تتعاقب الملكة بالثراء
اللفوي. في قصة (تأمل) اعتمد
جزالة اللفظ، ودفع الإحساسات
معنا حيث يقول: " جميل أن ترى
الدنيا يعيون امرأة، جميل أن تثير
أكوانا من الخيال، أن ترفل بوشاح
الرومانسية، و أن تزدان شمعتك
ببسمه ثغر طفل لا يزال يترنح
ببراءته نحو الأفق " ص ٢٨.

في قصيدة (دعنا نشكل وطننا
للعشاق) العنوان يوحى بدفع
الإحساسات، غير أن الماجري، لجأ

التوحيدي والهمذاني والحريري
والبغدادي وغيرهم الكثير ولعله
تأثر في كتابات الروائي والمثقف
والمفكر التونسي الذي أسس
مجلة الحياة الثقافية التي تصدر
عن وزارة الثقافة والمحافظة على
التراث بتونس الأديب / محمود
المسعودي، فهذا كان واضحا جليا
في أولى قصص المجموعة (يوميات
شاعر غريب) قال: " حدثنا أبو
جعفر خانقار بن تيمية بن الجوزاء
بن الأخفق الحديبي بن الحارث
بن الأخفق القينقاع بن أحمد ابن
الكتابين بن حلزة بن الخورنق بن
المغانق بن المستطلق بن المسكتب
حديثا ما سمعناه عن أحد " ص
٤٤.

إنها مرحلة كتابة جديدة تسبق
سنه، أو قل بواكير لعهد جديد لبناء
القصة القصيرة، نلمس ذلك في
قصة (مقبرة البلدة) حيث يقول:
" أنا الخلق الذي لا يروم السكون،
أنا الريح التي لا تهدأ، أنا السعي

وكتابات المسعدي تحظى بمساحة كبيرة في كتاب البكالوريا التعليمي، وكل من يحصل على البكالوريا، متأثراً بالفطرة بهذا الرجل الفذ.

المحمصة بالفول " ص ٦٢ و ٦٣.

أراد الماجري أن يثور على القالب القصصي المعتاد ويساهم بإنشاء كتابة قصصية حديثة؛ فإلى أي مدى نجح الماجري في ذلك؟ نحن مع كل ما هو جديد يثري اللغة العربية حين توقفت بها عجلة الزمن من فترة ليست بالقصيرة؛ لذا: نرى تمرداً واضحاً للماجري في هذه المجموعة على كل الأعراف والتقاليد القصصية، لقد كسر حاجز المقومات وسحق الأسس وقذف بالتقليد القصصي السردى المعتاد من أعالي الجبال المرتفعة محمد الماجري لم يقم وزناً للحبكة القصصية؛ بل لجأ إلى شدّ القارئ إلى منتصف الطريق ثم ترك له حرية السير وحده لتواصل الطريق.

محمد الماجري لم يعر اهتماماً لعنصريّ الزمان والمكان وذلك واضح، فمحمد الماجري حينما خرج من القرية الريفية لم تعد الأمكنة مهمة بالنسبة له، وهو

إلى اللوعة، فجسّد في قصته هذه أوجاع أبناء الريف، وما يعتقونه من مبادئ ويتحلون به من قيم ومثل لا تسمن ولا تغني من جوع في أجواء المدينة الصاخبة التي استعمرتها الرأس مالية، فأفقدتها تلك العادات العربية الأصيلة، والوشائج الأسرية الجميلة، فتبخرت أو اصر المحبة، وحلت مكانها لغة المال والمصالح الآنية، يقول: "لأن الأصالة رحلة في ذاكرة الأحرف والوجود ينعطف لغربة اللغة.. لأنك أصيلة خلقة.. هم يلبسون الذئاب على أكتافهم وأنا ألبس بيوتك يا معري.. لأنني رجل من زمن سحيق يتعلم الأخلاق من دفات كتب أسطورية.. لأنك امرأة أصيلة.. " ص ٥٨ و ٥٩.

في قصة (طفل) يشاطر القاص التونسي محمد الماجري، الطفل العربي أحلامه ويقاسمه أمنياته، ويشعر

بآلامه وأوجاعه، يجس حرماته من أبسط الأشياء المعيشية، حيث يقول: "تخيّل الطفل وانفتحت عيناه نحو الأفق، رأى نفسه يلبس معظفا فخما ويركب سيارة كبيرة بدل الكريطة وسروالا أزرق بدل سرواله المهترئ الذي لم يغيره منذ سنة..... رأى أخته تأكل البيتزا بدل العجة أو

ليتها ولكن الآن كم أعشقتك. أنت التاريخ الذي سيكتبني " ص ٣٣. أما شخص الماجري فهي كاركتر يرسمه من مورثه، لتصبح دمي يحركها بأنامله بطريقة ساحرة كيفما شاء، فتارة يجعل منها آلهة مقدسة، وتارة يخسف بها الأرض، وتارة يرفع من شأنها إلى درج العلماء، وتارة يسيّرهما كقطيع من الغنم على حسب هواه...

يخيّل إليّ في كثير من الأحيان أن محمداً قد أمّلك ناصية الكتابة الحية، فلا يجهل اثنان بأن محمد الماجري كثير القراءة وغزير العلم، بيد أن هاتين الخصلتين إذا لم توظفا بالطريقة السليمة الصحيحة فقد تهويان بصاحبهما. والماجري بما أنه قدم مجموعته الأولى ما يعني أنها الكتابة الأولى، تشفع له إذما تأرجح بين الإتيان والخفقان، وهذا يديهي جداً لرجل عَجّ فكره بكثير القراءات في حيّز ضيق من الوقت؛ فإلى أن تمحصها وتغريها الأيام وتوظفها بقوايلها الصحيحة وتكون الاستفادة منها في مكانها؛ لا شك بأن ذلك يحتاج إلى وقت طويل حتى تتضج وتثمر.

والتأني والتريث في الكتابة مطلب صعب المنال؛ فكل منا يريد أن

يرى أن المكان المقدس هو القرية، والأكثر قداسة هو بيته بوجود والدته وأخوته، وما دون ذلك لا يعد مكاناً يثير اهتمام الماجري، فبدأ يعيث بالأمكنة بطريقة لافتة للنظر، قال في قصة (رجل غريب): "مدينة مبعثرة المشاعر، موصدة الأبواب، مغلقة النوافذ، تسمع صرير الأسيرة بعنفوان تعكس غلس الليل البهيم في سرايب من اللهايات " ص ٦. أما عنصر الزمان فلا يعني شيئاً عند الماجري، فهو يتقل في المدينة وفي سككها وأزقتها وتستهويه الأحياء الشعبية، وقد يبات في قهوة وقد يتصعك في شوارع المدينة حتى الصباح؛ فهو من عشاق شارع بورقيبة ومقاهيه الرائدة، ولعل الماجري يوحى لك بالمشعث الذي لا تقيد ضوابط أو تحكمه معايير، وقد يختلق أمورا كثيرة وألعيب مع الأصدقاء ليضيّع وقته في حالة فراغه من العمل؛ لذا فالزمان بالنسبة للماجري هو وقت عمله فقط، من هنا جاءت مجموعته القصصية بأزمة متداخلة سواء أكانت الأزمنة الفنية أم الأزمنة التاريخية، يقول في قصة (أمل): "اليوم بعد أشهر من محبتنا قالت لي لم أكن أتصور أنني سأحبك

العاطفة، يتضح لنا هذا من أول قصة في المجموعة (رجل غريب). لقد نقل الماجري في هذه القصة التي لم يتجاوز زمنها الفني الذي يحسب على القاص خمس ورقات من القطع الصغيرة، نقل ثلاثة نصوص؛ الأول ويتكون من سبعة أسطر لابن خلدون ص ٧، والثاني يتكون من خمسة أسطر أيضا لابن خلدون ص ٩، والثالث لابن خلدون ص ٩. وحينما يصطدم الشاب التونسي الريفي محمد الماجري بالنظرة الفوقية لبعض أدباء المدينة، ونرجسية البعض الآخر، ينتفض ليناطح هذه الفوقية محاولا كسر أنفثها وكبريائها وسحق نرجسيتها، يقول في قصة (حقيقة): " قرأت كل الكتب.. أنا لا أدخن ولا ألعب الورق، أفضل التأمل في الوجود و أفضل الكتب " ص ١٣.

ثم يؤكد ذلك بهستيريا كتابية، فيعزف لنا سيمفونية لأسماء علماء وشعراء، وقائمة بمصطلحات أصابت قصصه القصيرة بالتخمة من مثل (ابن خلدون، المنهج البنيوي، الشكلائي، السيميائي، التداولي، التأويلي، منطق بروب " الحكاية العجيبة "، سيف ذي وزن، العلوم العقلية وأصنافها، علم تعبير

يكتب بسرعة ويكون مزهوا بما يكتب - لا سيما - إذا وجد الإطراء والثناء والشكر والتبجيل منذ الوهلة الأولى، فحذار حذار من الوهلة الأولى للكتابة..

الماجري ونظرية التأثير والتأثر: ما من شك أن القاص التونسي الشاب محمد الماجري، وأغلب الكتاب التونسيين قد تأثروا بزعيم الكتابة الأدبية التونسية/ محمود المسعدي، بل لقد سمعت البعض في إذاعة تونس الثقافية يقول: " إن المسعدي هو بوابة الكتابة الأدبية ".

وكتابات المسعدي تحظى بمساحة كبيرة في كتاب البكالوريا التعليمي، وكل من يحصل على البكالوريا، متأثرا بالفطرة بهذا الرجل الفذ، التي تتعكس فيما بعد على كتاباته الأولى إذا أصبح قاصا أو أديبا، ودعني أسميها (المدرسة المسعدية الأدبية)، ولعل الماجري هنا من أكثر المتأثرين في كتابات المسعدي منذ حصوله على البكالوريا، وهذا واضح وضوح الشمس في رابعة النهار بمجموعته القصصية (أوجاع الذاكرة)، ويتجه ظني أن بعض قصصه أخذت سمة البحث الأكاديمي أكثر منها قصة تدغدغ المشاعر وتحرك الوجدان وتلهب

التاريخي وتأخذ نمط الحكاية، إذ يستخدم فيها الباحث عنصر التشويق الذي يجذب السامع، وهناك دراسات أكثر منها جذبا للقارئ تلك الدراسات النقدية والسيمائية التي تتناول النصوص الأدبية من داخل النص، وتصل إلى سبر أغواره. وتأتي بعض الدراسات أقل منها جاذبية وهي تلك الدراسات التي تتناول ترجمة الشخصيات، وهناك دراسات قد تصيب السامع أو القارئ بشيء من الملل والسأم لجفافها ووعورتها وهي تلك الدراسات اللغوية التي عادة ما يبحث عنها المشتغلون في ميدان اللغة باستخدامهم للقواعد الجافة.

والبحوث والدراسات كثيرة في جميع الميادين والفنون، وعهدي بالقارئ قد اطلع عليها، إلا أنه - حتما - لم يطلع على ما أقوله ما لم ينشر، فما أنا ذا أقول ما أحسه وأستشعره في قراءتي لهذه المجموعة القصصية.

الرؤيا، التعبير الروائي، أسوالد ديكر، تزفيتان تودوروف، ميخائيل ريفاتير، جيرار جينات، آن مورال، يوري تينيانوف، هانس روبرت يوس، الارتباطي، العلوم العددية، المسار (الروائي)، كل ذلك جاء في قصة واحدة "رجل غريب"!

ولك أيها القارئ أن تكشف ذلك في باقي قصص المجموعة - لاسيما - قصة يوميات شاعر غريب..

في الختام: لقد اخترق محمد الماجري نوااميس الكتابة القصصية وأصطنع لنفسه كتابة - قد لا يفهما البعض - وكأنه بذلك أراد أن يقول: أنا كاتب من نوع خاص؛ ولنوع خاص من القراء..

إذن نحن هنا بصدد مؤلف كاتب تونسي من نوع خاص، كتابته خليقة بالعناية والاهتمام من قبل النقاد ومحبي الأدب والفكر، وقد تتفاوتت الدراسات والبحوث والداخلات من شخص لآخر، وتختلف طريقة صناعتها مبنى ومعنى، فهناك دراسات وبحوث جاذبة - ولاسيما - تلك التي تعتمد على السرد

قصيدة "سوسنة اسمها القدس"

ل: نازك الملائكة

إغداق سخي بمفردات الطبيعة كي ندرك حجم خسارة
الفقد للمدينة

بقلم: عهد العتيبي *



نازك الملائكة

مقدمة

تشغل الأمكنة والمدن حيزاً كبيراً
من قرائح الشعراء، فهي ليست
مجرد حجارة صماء وبيوت
واسواق، بل كثيراً ما تعامل
الشعراء معها على أنها كائن
حي تحمل في طينها واسمتها
نبض الناس الذين شيدوها.

ويرى الناقد الدكتور مختار
أبو غالي بأن المدينة مركز ثقل
إنساني "فاستقطبت جهد الإنسان

واستدرجته، وبدأت مفاتها وشروها الأسرة تأخذ شكل الغواية التي
يصعب مقاومتها". (المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم
المعرفة، ١٩٩٥-العدد ١٩٦)

* باحثة كويتية.

الدارسين بتقنية التراث العربي من الاسرائيليات التي أصبحت أداة في يد الصهيونية تدعي بها حقوقا علمية وثقافية ليست لها، وترجمة ملخصات البحوث التي نوقشت في الندوة وطبعها في كتاب باللغات العالمية ومن ثم نشرها لتتوير الرأي العام العالمي، فضلا عن تخصيص مقرر عن القدس دراسة حضارية بين المتطلبات الاختيارية بجامعة الكويت والإيعاز إلى سائر الجامعات العربية باتخاذ تلك الخطوة، بالإضافة إلى إنشاء موقع على الإنترنت خاص بالقدس العربية تجسده كليات الإعلام والآداب والتربية والاقتصاد والعلوم الاجتماعية، وأيضا اعتبار القدس عاصمة دائمة للثقافة العربية تزامنا مع إعلان اختيار العواصم العربية الأخرى. (صحيفة الأنباء الكويتية/ ٥ نوفمبر ٢٠٠٩)

أسباب اهتمام الشعراء العرب بالقدس

تمتلك مدينة القدس مقومات كثيرة تستدعي الاهتمام، فهي ذات

ويعض المدن استهوت الشعراء الذين ولدوا أو عاشوا فيها فقط، بينما هناك مدن أخرى كان لها البعد الأوسع فألهمت شعراء من بلاد أخرى ربما لم يزورها حتى، لأنها اكتسبت حضورها إما بسبب مكانتها إما الدينية أو الجغرافية الخلافة، أو لعمقها التاريخي، أو لأحداث سياسية وقعت فيها، وفي هذه الناحية نجد أن القدس من المدن العربية التي كان لها الحضور الوافر في مخيلة الشعراء، فهي تتجدد في ذاكرتهم دائما، ويحسبون حسابها في أنشطتهم الثقافية وندواتهم، وأبرز هذه الاحتفاليات في الثلاث سنوات الأخيرة، احتفال العرب بالقدس عاصمة للثقافة العربية، وأقامت لها "المجلة العربية للعلوم الإنسانية" في جامعة الكويت ندوة عام ٢٠٠٩ بعنوان "القدس ريحانة الضمير العربي"، وخرجت بتوصيات مهمة تتمثل في: تكوين لجنة لجمع الوثائق المختصة بالقدس المنتشرة في الخزائن العامة وخاصة فيما يتصل بالقدس إبان العهد العثماني وتوثيقها وحفظها وتوجيه اهتمام

جغرافياً جرت عليه أحداث سجلها التاريخ فحسب، ولم تكن موطناً يتغنى به سكانه المقيمون به أو المغتربون عنه، بل هي قيمة رمزية تحتل مكانة خاصة في كل قلب مؤمن، ينشأ حبها في قلبه مع تلقيه أولى الإشارات السماوية والوحي الإلهي الخاتم، وتعيش معها في قلب المثال التاريخي، وجوهر الصراع الفاصل بين الحق والباطل، ولطالما كانت القدس مصدراً من مصادر الإلهام في تاريخنا القديم والوسيط والمعاصر. (من مقدمة كتاب "القدس في الشعر العربي الحديث" للدكتور يوسف حطيني -مؤسسة فلسطين للثقافة ط ١- ٢٠١٢)

القدس في قصيدة "سوسة"
للشاعرة نازك الملائكة

لم تكن الشاعر القومية لدى الشعراء العرب بأقل من نظيرتها لدى الشعراء الفلسطينيين بعد وقوع النكبة والنكسة، فقد جسد الشعراء إحساسهم بالمرارة والألم والخيبة عبر قصائدهم التي كان

عمق روحاني ديني أبرزها الإسراء والمعراج، ولها منحى تاريخي أيضاً تقدمها الموقل في الماضي وتعاقب الحضارات عليها، ثم في العصر الحديث أصبحت ذات بعد سياسي نتيجة الصراع الحاصل حولها، ومحاولة انتزاعها من العرب لصالح إسرائيل. ويرى بعض النقاد: أن مدينة القدس حظيت بأكثر شعر المدائن قاطبة. نظراً لما كانت عليه من قيمة تاريخية ومحورية في الحروب والصراعات في المنطقة.. ومكانتها في الديانات السماوية. ولكنها لم تزل هذا الحيز منذ معركة حطين إلا بعد النكبة والنكسة. أي بين العامين ١٩٤٨م و١٩٦٧م. حيث بدأت الهزائم العربية أمام عمليات الهاغانا الإسرائيلية وغيرها في احتلال فلسطين. يقول الشاعر إيليا أبي ماضي عنها في قصيدة بعنوان "أنت":

مهبط الوحي مطلع الأنبياء

كيف أمسيت مهبط الأرزاء

ويقول الكاتب الدكتور أسامة الأشقر: لم تكن القدس موضعاً

من بينها قصيدة ظلت خالدة
للشاعرة العراقية نازك الملائكة
يعنون "سوسنة اسمها القدس".
هيمنة الطبيعة على أجواء
القصيدة

الملاحظ في هذه القصيدة أن لغة
الطبيعة تهيمن على القصيدة،
فتحشد الشاعرة كل ما يتأتى
أمامها من مشاهد الكون كالزهور
والمياه والجبال والوديان والكواكب
والنجوم والعناقيد الشواطئ..
وغيرها الكثير من مفردات الطبيعة،
وكانها تريد أن تخبرنا بأن القدس
هي مزيج من كل هذا الكون، بل
هي كل هذه الطبيعة الخلابة. فمند
البداية يأخذنا العنوان إلى "زهرة
السوسن"، قبل أن تؤكد في بقية
مفردات القصيدة التصاق الطبيعة
بقصيدتها التصاقاً وثيقاً، فهي لا
تفصل عن رقرقة الماء، وليست
بمنأى عن بهاء الكواكب التي تزين
السماء، ولا أقل لذة من عناقيد
الكروم:

إذا متنا وحاسبنا الله قال:
ألم أعطكم موطناً

أما كتّ رقرقت فيه المياه مرأيا
وحليته بالكواكب؟ زينتته بالصبايا؟
وعرّشت فيه العناقيد، بعثرت فيه
الثمر؟

ولكن هذه العذوبة في العنوان لا
تبقى كذلك في متن القصيدة، بل
إن الشطرة الأولى من القصيدة
ما تلبث أن تشكل منعطفاً مفاجئاً
ينقلنا من هذا التمهيد العذب إلى
النواح والبكاء والموت بل والعوسج،
النبات الشوكي المناقض لنعومة
الورد:

إذا ما عويل رياح المنايا
غداً من يمحو صدى عمرنا
وصيرنا الموت مائدة الدود
واستنبت العوسج المتشعب في
شفتينا وفي شعرنا

لكن الشاعرة لا تبقى على وتيرة
واحدة فما تلبث أن تعود إلى اختيار
مفردات أخرى من الطبيعة ذات
نسق رقيق، فتنتقي من الطبيعة
أعذب مكوناتها مثل الينابيع/
الشجر/الأخضرار/الرايبة،
وغيرها من المفردات التي تضعنا

وهذب النجوم، وشعر الحقول
ولكننا لم نصنها

ولم ندفع الريح والموت عنها
فبانت كزنبقة في هدير السيول
نعم ودفعنا بأقمارها للأفول

وتمعن الشاعرة في ترهيبنا من
السؤال الإلهي يوم العرض على
رب العزة والجلال، فتجعلنا نعترف
بخطيئتنا تجاه القدس، وحجم
تقاعسنا وتخاذلنا عن نصرتها،
وكيف تركناها تواجه مصيرها:

إلهي، ماذا صنعنا بوردتنا، قد
نزعنا، نزعنا
وربقاتها ودلقنا شذاها الخجول

وهبنا صباها لأذرع غول
لأشداق عقرية جائعة
فكيف إليها الوصول؟

وتضفي الشاعرة هالة قدسية
أكبر على النص، فتبث الرهبة
في نفوسنا من خلال استسلامنا
لقدرنا أما خالقنا، معترفين مرة
أخرى بآثام أكثر اقترفتها حول
القدس، فقد ذوت المدينة وتحولت
إلى سجينة ولم نحافظ على هذه

أمام لوحة طبيعية مرسومة بعناية
إلهية فائقة.
إحياء روحاني

لكي ندرك حجم الخسارة التي منينا
بها بفقدنا للقدس، تقوم الشاعرة
أيضاً بإضفاء أجواء روحانية على
القصيدة، فهي تخاطب فينا نزعنا
العقائدية من ناحية:

الخوف من الخالق عز وجل في
يوم الحساب، وهي بذلك تستحث
يقيننا بخشيتنا من الله يوم
الحساب العسير، فتورد في أكثر
من موضع تارة سؤالاً ترهيبياً،
وتارة أخرى عبارة تذكيرية بجسامة
فعلتنا وتهاوننا تجاه المدينة

المقدسة وتساند الشاعر فكرتها
هذه بالتمحي الديني، لتخبرنا بأن
هذه المدينة مزيج من روح وعقيدة
وطبيعة ساحرة: "وعبر مساجدها
العنبرية أسرى الرسول". ثم تضعنا
فجأة أمام مصيرنا الذي سنواجهه
يوم القيامة:

سيسألنا الله يوماً، فماذا نقول؟

نعم! لقد منحنا الذرى والسواقي
ومجد التلول

النعمة التي منحناها من الله عز

وجل، والتي هي القدس المهمة من
قبلنا، والمستباحة بسببنا من قبل
اليهود:

ويطوي الذبول

سنابلنا ربّ عفوك ماذا نقول

وفي عتباتك كيف تُرى سيكون
المثول؟

فأنت منحت الجناح الطليق، ونحن
أخترعنا القيود

وهبت لنا القدس أنت، ونحن

دفعنا بها لليهود

خاتمة:

ترسم الشاعرة نازك الملائكة في
هذه القصيدة صوراً مدهشة إلى
درجة اللا معقول لمدينة القدس،
وقد لا تكون حقيقية، أو ربما أن
هذه الصور هي أكثر مما توجد عليه
القدس في الواقع من ناحية الجمال
الطبيعي. فيظن قارئ القصيدة أنه
أمام جنة الله على الأرض، وبأننا
لم نعرف كيف نحافظ على هذه
الجنة، ولو أن الشاعرة لم تعط
المدينة هذا الوصف، ولو أنها لم
تذكرنا بأننا سنقف أمام الخالق
عز وجل يوم السؤال الأعظم، لما كنا
شعرنا بحجم الخسارة.

سيماهم في أسمائهم



بقلم: حياة الياقوت *

ننفع كثيرًا ثارتها الروائية البريطانية "جيه كيه رولنغ" (مؤلفة سلسلة هاري بوتر الشهيرة) حينما ألفت رواية "Cuckoo's Call" أو "نداء الوقواق" باسم مستعار مذكّر "روبرت غالبريث". صدرت الرواية، ويبيع منها عدد متواضع جدًا (٣ آلاف نسخة تقريبًا) قبل أن تُكتشف الحيلة، وتقصص صحيفة التايمز البريطانية السر. لاشتباه في هوية المؤلف الجديد على الساحة الأدبية جاء من وصف الملابس في الرواية والذي كان دقيقًا بشكل لا يحسنه الرجال، كما أن الوكيل الأدبي الذي تتعامل مع رولنغ هو الوكيل نفسه الذي تعامل معه "غالبريث".

رولنغ تقول أنها فعلت ذلك كي تتحرر من التوقعات المسبقة، وتجرب الكتابة في صنف أدبي جديد (رواية بوليسية)، فتلقى تعليقات القراء دون تزييف نظرًا لمكانتها الأدبية. إلا أن بعض الخبثاء لمحو أن الأمر كله مديّر، وأن رولنغ فعلت هذا عمداً كي تثير زوينة وتزيد شعبيتها، وأن كشف هوية مؤلف الرواية جاء بإيعاز منها!

لا يهمنا تمحيص نية رولنغ، بل يهمنا أن نعرف ماذا حدث بعيد أن عرف الجمهور أن روبرت غالبريث هو في الحقيقة الروائية الشهيرة جيه كيه رولنغ. بالنظر إلى قوائم الكتب الأكثر مبيعاً المنشورة في ملحق Saturday Review الصادر عن جريدة التايمز بتاريخ ٣ أغسطس ٢٠١٣، نجد أن رولنغ تصدرت قائمة الأدب الخيالي "Fiction" ذات الغلاف العادي عن

* كاتبة وروائية كويتية.

ولرولنغ حكاية أخرى مع الأسماء المستعارة فاسمها الحقيقي هو "جوان رولنغ"، وقد عمدت إلى كتابة اسمها بطريقة الأحرف الأولى "جيه كيه رولنغ" بناء على نصيحة ناشرها في بداية حياتها الأدبية، لإلا كان يرى أن المراهقين لن يقرؤوا رواية من هذا النوع (الأدب العجائبي/ الفانتازيا) ومؤلفتها امرأة! فكان الحل باستخدام الأحرف الأولى بدل الأسماء، فلا يعرف القارئ جنس الكاتب. فوضعت الحرف الأول من اسمها "جيه". أما الحرف الثاني من اسمها الأدبي "كيه" استعارته من اسم عائلة والدتها، إذ أنه ليس لها اسم أوسط في الأوراق الرسمية. وهكذا أمكتها بناء اسم أدبي لا يعرف القراء جنس صاحبه.

التاريخ المستعاد للاسم المستعار:
هنا، يحق لفضولنا أن يمد أذنيه. ما قصة الكتاب مع الاسم المستعار؟

إذا نظرنا إلى الأسماء المستعارة في عالمنا العربي، نجد الأسباب المفضية إليها متعددة؛ ففي القديم، كانت ألقاب البعض تطفئ على أسمائهم كالمثبي والفرزدق والخنساء وتابط شرا، وهي ألقاب أطلقها الناس عليهم. بينما نجد أن هناك من أطلقوا ألقاباً على أنفسهم، ألقاباً يحبونها وتمثل لهم شيئاً، فشاعت وغابت أسماءهم عن الذهن مثل

روايتها "The Casual Vacancy" التي كتبها باسمها الحقيقي، كما أنها تتصدر قائمة كتب التخيل ذات الغلاف السميك بروايتها "نداء الوقواق" التي كتبها بالاسم المستعار الذي كشف سره الرواية التي قبل أن يعرف أنها مؤلفتها، لم يلتفت إليها أحد.

الأمر يصبح أكثر إيلاماً حينما نعلم أن رولنغ-متخفية باسم "غالبيرث"- عانت بعض الشيء في نشر الرواية، فقد رفضتها بعض دور النشر وبعض دور النشر هذه- حين افتضح الأمر- تجرأ على الاعتراف بذلك، والبيع الآخر أثر الصمت/السلامة. وهذا يشي بأن المعايير في صناعة النشر -حتى في الغرب- ليست عادلة دوماً، وأن النجومية والشهرة هي الطريق السريعة للنشر وليست الموهبة.

الطريف أن الترجمة العربية للرواية التي صدرت مؤخراً عن دار نوفل ترجمت عنوان الرواية على أنه "نداء الكوكو"، رغم أن طائر الكوكو يسمى بالعربية الوقواق. السبب في ذلك على ما يبدو هو وجود رواية عربية بهذا الاسم، في التسعينيات من القرن الماضي ألف الروائي إبراهيم الكوني رباعية بعنوان الخسوف، كان العنوان الفرعي للجزء الرابع منها: "نداء الوقواق"!

يرد أن يعرف العالم هويته الأدبية، فتشر عمله الشهير "الس في بلاد العجائب" باسم مستعار اشتهر به حتى يومنا هذا وهو "لويس كارول". كما يبدو أنه ليس غريبا أن يقوم كثير ممن يكتبون في الصحافة باستخدام اسم أو أسماء مستعارة. وقد استخدم الأديب الشهير "مارك توين" هذا الاسم المستعار لكتابته الصحافية ثم لكتابات الأدبية، فذاع صيته على اسمه الحقيقي "سامويل كلينمنز" الذي لا يعرفه إلا القليل.

أما كاتب أدب الرعب "ستيفن كينغ"، فقد استعمل اسما مستعاراً هو "ريتشارد باكمان" إذ لم يرغب ناشره في استيفاد هج اسمه بنشر أكثر من كتاب في السنة الواحدة. أما كينغ / الفأر إلا من هذه التجربة أن يعرف هل نجاحه نابع من الموهبة أم الحظ، لم يكتف باكمان" إقبالا جيدا، تضاعف مرات عدة حينما عُرف أن "باكمان" هو "كينغ".

التأنيث لاسم الشمس: من العار إلى الفخر

ولذا نظرنا إلى النساء، أجزم أن هناك فوجا من اللاتي استعملن أسماء مستعارة هربا من ضغوط المجتمع. فنجد مثلا ماري زيادة التي حورت اسمها إلى مي زيادة سعيا للاندماج في مجتمع يغلب

أبو العتاهية، وأدونيس، والأخطل الصغير، وبدوي الجبل. وهناك فئة ثالثة اختارت أسماء في بداياتها، ثم تخلت عنها لاحقا مثل الدكتور غازي القصيبي الذي كان يوقع أشعاره في بداية عمره باسم محمد العليني تجنب التحفظات العائلية. ويمكن لمن ينقب في هذا الموضوع أن يجد قائمة طويلة بمن اختاروا أسماء مستعارة في بداياتهم لتكون أنبوية اختبار، يتخلون عنها متى ما وصلوا إلى قبول يرضون عنه، أو مصدا رباح يهجرونها حينما تسمح ظروفهم بالإفصاح عن هويتهم. وهناك طبعاً أدياء حظوا باللقاب إلى جانب أسمائهم كأثير الشعراء أحمد شوقي، وشاعر النيل حافظ إبراهيم، ورهين المحبسين أبو العلاء المعري، وغيرهم كثير. وفي الغرب، نجد الأسباب ذاتها تقريبا قائمة، فالروائي الشهير "جورج أوريل" واسمه الحقيقي هو "إيريك بلير" كتب باسمه المستعار تجنباً لإحراج عائلته، ثم ذاع صيت الاسم المستعار. وكذلك الشاعر "بابلو نيرودا" الذي لم ترق كتاباته لأبيه، فاختار هذا الاسم المستعار، وحسنا فعل، فاسمه الحقيقي طويل وصعب النطق. ثم اختار نيرودا أن يسجل اسمه المستعار في الأوراق الرسمية ليكون اسمه الرسمي. أما أستاذ الرياضيات الرصين "تشارلز دودجسن"، لم

وعليه المسلمون. لكن زيادة أيضا وقعت أول كتاب لها بالفرنسية باسم مستعار هو "إيزيس كويبا". والدكتورة عائشة عبد الرحمن التي استخدمت لقب "بنت الشاطئ" لأن أباها ما كان ليسمع لها أن تكتب باسمها الصريح. وهناك أيضا ملك حفني ناصف التي كانت توقع مقالاتها باسم "باحثة البدايات". لكن ينذر أو يغيب في التاريخ العربي أن نسمع بنساء استخدمن أسماء رجال للكتابة. أو لعلهن فعلمن لكن لم يفصحن عن أنفسهن، أو لم يظفن إليهن أحدا

ماذا في جعبة الإنترنت؟

قضية الاسم المستعار تبرز اليوم بشكل آخر خارج نطاق عالم النشر التقليدي؛ في عالم الإنترنت حيث الاسم المستعار أمر مقبول، بل أن اتخاذ اسم مستعار -في بدايات الإنترنت على الأقل- كان هو الأمر المتعارف عليه. كما أن حقبة المدونات -التي شهدت طفرة كتابية- اتسمت بزواج الأسماء المستعارة، إلى أن جاءت حقبة وسائل التواصل الاجتماعي التي نزعت إلى تقضيل الاسم الصريح على المستعار ولأن كانت لا تُلزم به.

مع تطور مزايا النشر الشخصي عبر خدمة "لولو" وخدمة CreateSpace من أمازون وغيرهما، صار يمكن للكاتب أن يستغني عن الناشر التقليدي ويصدر كتابه من الألف

أما في تاريخ الأدب الأوربي، فتجد نساء اختفن خلف أسماء مستعارة رجالية. فهناك "ماري آن إيفانز" التي كانت تكتب باسم "جورج إليوت"، والروائية الشهيرة شارلوت برونتي نشرت أهم أعمالها "جين آير" باسم مستعار مذكر، وكذلك فعلت شقيقتها "إيميلي برونتي" صاحبة رواية "مرتفعات وذرنبخ" الشهيرة. كلهن فعلمن ذلك توقيا من المناخ العام الذي كان يستنفه كتابات النساء ولا يتوقع منهن سوى كتابة القصص العاطفية.

اللافت أننا نجد اليوم الروائي الجزائري الذي يكتب بالفرنسية محمد ملسهول يسمي نفسه "ياسمينه خضرا" وهو اسم زوجته،

تتبدى لنا في صورة مقاربية؛ شرعية الشهرة، حيث ما يحرك القارئ للقراء هو اسم الكاتب ونجوميته. وهذا ميدنيا طيبعي، فمن قرأ لفلان وأعجبه ما كتب، سيتشوق للمزيد منه. لكن المشكلة أن يتحول الأمر إلى "توثين" للكاتب. هنا، يصير اسم الكاتب هو صانع القيمة لا محتوى الكتاب. هنا، يفترض القارئ بالعمل الجودة فقط لأن فلان هو كاتبه، ثم يجد لحكمه المسوغات. كما أن هذا خطير على المستوى النقدي، فالمحاولات النقدية الجادة لأي من أعمال الأديب - النجم تفسر تلقائيا أنها محاولات تسلق على أكتاف مجده، أو نوع من غيره أرياب الحرفة الواحدة.

صارت نجومية الكاتب جزءا من ثقافة "البوب" أو الثقافة الرائجة، ثقافة الطعام السريع، ثقافة القوائم الجاهزة المعولة. حتى تكون إنسانا عصريا و"كول" يجب أن تشرب المشروب الغازي هذا، وتأكّل وجبة غشائية من مطعم الوجبات السريعة ذاك، وتستمتع إلى الأغاني الرائجة الهابطة، وتقرأ كتب فلان وإن حاكت في صدرك. وإلا، فأنت خارج الركب، وإلا، فأنت في مستنقع التخلف وحدك. أهلا بكم يا قومي في عصر الديكتاتورية الثقافية والأدبية!

إلى اليباء بنسخة إلكترونية بل وحتى بنسخ ورقية ويبيعه عبر المتاجر الإلكترونية ورغم أن هذه التجربة لم تلق حظها من الشيوع في العالم العربي لأسباب عديدة ليس هذا مجال استعراضها، إلا أن ما يهمنا هو أننا سنجد هنا كتبا تشق أجواء الفضاء بمبيعاتها، كتبا ستكتب -أو سيكتب بعضها على الأقل- بأسماء مستعارة لأسباب مختلفة، أسماء قد لا يتحمس أصحابها في الكشف عن أسمائهم الحقيقية، لأنهم أسسوا بنيان شهرتهم على هذه الاسم. هو علامتهم التجارية، وأساس نجوميتهم.

هذا كله يخبرنا أن الاسم المستعار ما عاد شيئا من الماضي، بل من المستقبل. ولعل نزعة ما بعد الحداثة إلى الانقلاب والمفارقة تشجع على اتخاذ الأسماء المستعارة باعتبارها انقلابا على الثابت وهنا علينا الترقب والمراقبة لنرى إلى أين يؤول مصير الاسم المستعار على الإنترنت.

"الاسم" قبل شجاعة الشجعان! البادي أن السر كل السر يكمن في الاسم، هو سابق الجودة والشجاعة والإبداع، هو أول وهي المحل الثاني، مع الاستئذان من المتني. وإذا البعض يرى أن شرعية الأمر الواقع تعد أحد أنواع الشرعية، فإن هذه الشرعية في عالم النشر

الشعر والنظم في خدمة العلوم الشرعية (المتون الشرعية)



بقلم : طلال الجويعد *

يعتبر الشعر جزءاً لا يتجزأ من تراث الأمة العربية العريق ، حيث ظهر مع ظهور اللغة العربية وأصبح شاهداً على جمالها وروعة معانيها وألفاظها لما يتضمنه من وصف وتصوير دقيق وحساس ويعكس شاعرية رقيقة وإحساساً صادقاً ومرهفاً تخدمه في ذلك ما تتمتع به اللغة العربية من غزارة الألفاظ وتنوعها ودقتها.

عرف الشعر في العصر الجاهلي بأنه " ديوان العرب " حيث حوى تاريخ العرب في الجاهلية وآدابهم

وجغرافيتهم بلادهم وذلك في زمن غلب فيه الجهل على القبائل العربية فلا تكاد تجد فيهم من يجيد الكتابة والقراءة لذلك عرف العرب بالأمة الأمية ، ورغم ذلك فقد اختلف العرب بسعة الحفظ وقوة الذاكرة حيث انعكس ذلك على حفظهم الشفوي لأشعارهم وقصائدهم باختلاف أطوالها وعدد أبياتها ، ويتميز الشعر الجاهلي بتركيزه على جوانب معينة كالمديح والوصف والنصح والعتاب والفخر وهو ما تمليه عليه بيئة العرب الصحراوية آنذاك المحدودة المعالم والثروات في مجتمع الجزيرة العربية.

وبعد ظهور دعوة الإسلام على يد محمد صلى الله عليه وسلم وتوسع الدولة الإسلامية لتشمل أقاليم خارج الجزيرة العربية وشعوباً ليست عربية ، أصبح العرب أمة سيادية تصدر الزعامة على الشعوب الأخرى المنضوية تحت راية الإسلام ، وأصبحت لغتهم العربية لغة أساسية لمن

* كاتب الكويتي.

يدخل في دين الإسلام وتعلم القرآن، وخرجت اللغة العربية من لغة محدودة الاستعمال لا تكتب في الغالب إلى لغة عالمية تؤلف بها الرسائل والكتب وذلك بعد أن أصبح العرب أمة كاتبة وقارئة وأصحاب رسالة تدعو للعلم والتعلم والثقافة.

لم يتخلّ العرب بعد إسلامهم عن الشعر وهو ديوانهم الذي ورثوه من العصر الجاهلي بل زاد اهتمامهم به فلم يقتصر على استخداماته القديمة بل تعداه إلى استخدامات في مجالات جديد من أهمها العلوم الشرعية والتاريخ والسياسة، لذلك نجد علماء الشريعة يعتبرون الشعر الجاهلي مصدراً من مصادر تفسير القرآن لما حواه من ألفاظ أصيلة بعد أن دخل في اللغة العربية العديد من الألفاظ الأجنبية نتيجة لحركة الفتوحات الإسلامية التي شملت بلاداً كثيرة خارج نطاق الجزيرة العربية.

ومع ازدهار الحضارة الإسلامية وتنوع العلوم فيها وظهور المذاهب الفقهية والفكرية فيها وانتشار حركة التأليف والتدريس، ظهرت منذ القرن السادس الهجري هناك فكرة الاستفادة من الشعر العربي في حفظ أخبار الملوك وحوادث التاريخ والأنساب ومتون العلوم الشرعية كالنحو وأصول الفقه والحديث والآداب العامة أما على شكل نظم بسيط أو أراجيز حتى يسهل تداولها وحفظها بين طلاب العلم على اختلاف أعمارهم والتي

يتطلب شرحها في مجلدات.

ففي علم التوحيد مثلاً نجد منظومة جوهرة التوحيد لبرهان الدين إبراهيم بن هارون اللقاني المتوفى عام ١٠٤١هـ وهي طويلة تقع في ١٤٥ بيتاً ومطلعها :

الحمد لله على صلاته

ثم سلام الله مع صلاته

على نبي جاء بالتوحيد

وقد عرى الدين عن التوحيد.

ومنظومة بدر الأماني في التوحيد لسراج الدين علي بن عثمان الأوشي الفرغاني المتوفى عام ٥٦٩هـ وهي في ٦٩ بيتاً مطلعها :

يقول العبد في بحر الأماني

لتوحيد بنظم كالآلي

إله الخلق مولانا قديم

وموصوف بأوصاف الكمال
ومنظومة الخريدة البهية في العقائد
التوحيدية لأبي البركات أحمد بن محمد الدردير المتوفى عام ١٢٠١هـ وهي في ٧١ بيتاً مطلعها :

يقول راجي رحمة القدير

أي أحمد المشهور بالدردير

الحمد لله العلي الواحد

العالم الفرد الغني الماجد

كما نظم العلامة محمد الدمنهوري المتوفى عام (١٢٨٨هـ) منظومة في أسماء الرسل والأنبياء في ثمانية أبيات مطلعها :

إلا إن إيماناً برسلك تحتها

وهم آدم وإدريس نوح على الولا

وهود وصالح وابراهيم اتى
كذا نجله اسماعيل اسحق فضلا
أما في علم الموارث والفرائض
فهناك منظومة بعنوان (بغية
الباحث عن جمل الموارث) الشهيرة
باسم متن الرحبية لموفق الدين
محمد بن علي الرحبي المتوفى عام
٥٧٧هـ وهي طويلة تقع في ١٧٧ بيتا
مطلعها :

أول ما نستفتح المقالة

بذكر حمد ربنا تعالى

فالحمد لله على ما أنعم

حمدا به يجلو عن القلب الغمي
وكذلك منظومة خلاصة الفرائض
لعبد الملك الفتى وهي أطول من
سابقها حيث تقع في ٢٨٠ بيتا
مطلعها :

الحمد لله القديم الثوارث

اندائم المحيي المميت الباعث

وأفضل الصلاة والسلام

على موصل هدى الإسلام
وفي مصطلح الحديث هناك
قصيدة العلامة الأندلسي شهاب
الدين أحمد بن فرح الأشبيلي
المتوفى عام ٥٦٩هـ صاغها
بأسلوب غزلي وفي عشرين بيتا
مطلعها :

غرامي صحيح والرجا فيك معضل
وحزني ودمني مرسل ومسلسل
وصبري عنكم يشهد العقل أنه
ضعيف ومتروك وذلي أجهل
وكذلك المنظومة البيقونية في

مصطلح الحديث للعلامة طه
بن محمد البيقوني المتوفى عام
١٠٨٠هـ وهي على بحر الرجز وتقع
في ٣٤ بيتا مطلعها :

أبدأ بالحمد مصليا على

محمد خير نبي أرسل

وذي من أقسام الحديث عده

وكل واحد أتى وعده

وقد أصبحت هذه المنظومة من
أشهر المنظومات في علم الحديث
ومصطلحه وتناولها عدد من العلماء
بالشرح أشهرهم محمد بن عبد
الباقي الزرقاني ومحمد بن خليفة
النيهاني والشيخ حسن المشاط
والشيخ محمد بن صالح العثيمين
رحمهم الله تعالى.

وكذلك منظومة الصبان في مصطلح
الحديث لأبي العرفان محمد بن
علي الصبان المتوفى عام ١٢٠٦هـ
وهي في ١٦ بيتا مطلعها :

صلوا صحيح غرام صبره ضعفا

وبدلوا قطع من في حسنكم شغفا

وارثوا لحال غليل في محبتكم

وانحوا غريبا في أبوابكم وقفا
أما في علم تجويد القرآن فهناك
عدة منظومات من أشهرها
المنظومة الجزرية للعلامة شمس
الدين محمد بن محمد الجزري
المتوفى عام ٨٣٣هـ وهي في ٨١
بيتا مطلعها :

يقول راجي غفور سامع

محمد بن الجزري الشافعي

الحمد لله وصلى الله

منزل القرآن بالأحكام

ثم الصلاة والسلام دائم

على نبي سما ثم نما

كما ألف العلماء منظومات في
المنطق والحكمة من أشهرها
منظومة السلم المنورق للعلامة

عبد الرحمن بن محمد الصغير
الأخضري من علماء القرن العاشر
الهجري، وهي طويلة تقع في ١٤٨
بيتاً مطلعها :

الحمد لله الذي قد أخرجنا

نتائج الفكر لأرباب الحجا

وحدث عنهم من سماء العقل

كل حجاب من سحاب الجهل

هذه نماذج للمنظومات التي
وضعها العلماء في بعض العلوم
الشرعية ناهيك عما وضعوه في
باقي العلوم المرتبطة في العلوم
الشرعية كأصول المناظرة وآدابها
والنحو والصرف وغيرها من العلوم
النقلية وما وضعوه أيضاً في العلوم
التجريبية كعلم الفلك والحساب
والرسم والبيقات.

على نبيه ومصطفاه

ومنظومة تحفة الأطفال والعلماء
في تجويد القرآن لسليمان بن
حسين الجمزوري الشافعي (كان
حياً عام ٢٠٨ هـ) وتقع في ٦١ بيتاً
ومطلعها :

يقول راجي ربه الغفور

دوما سليمان هو الجمزوري

الحمد لله مصليا على

محمد وآله ومن تلا

ومنظومة هداية الصبيان في تجويد
القرآن للعلامة سعيد بن نبهان
وهو من علماء القرن الرابع عشر
الهجري وتقع في ٤٠ بيتاً مطلعها :

الحمد لله وصلى ربنا

على النبي المصطفى حبيبنا

والله وصحبه ومن قرا

وهاك في التجويد نظماً قرأنا

وفي مخارج الحروف عند القراءة
هناك منظومة أسماها القول المؤلف
في صفات الحروف للعلامة علي
بن سعيد البيوسي الشافعي المتوفى
عام ١١٨٤ هـ وتقع في ٢٧ بيتاً
مطلعها :

يقول راجي رحمة القدوس

فقيره علي البيوسي

الحمد لله الذي قد شرفنا

أهل الكتاب بإتباع المصطفى

ومثلها في مخارج الحروف منظومة
لإبراهيم بن سعد في ٤٧ بيتاً
مطلعها :

الحمد لله على الدوام

من المبدع إلى النص نسيمة الغيث...نجحت في مد جسور بين المنتج الفكري والمتلقي



بقلم: د. أسامة خالد المسباح *

الكتابة إبداع سواء كان المبدع ذكر أم أنثى، وعلى الرغم من أن الكتابات النسائية في مجتمعاتنا العربية قليلة عموماً، وعلى وجه الخصوص الكتابات الخليجية، وذلك لأسباب يطول الحديث عنها أو شرحها، إلا أنني لا أعفي المرأة ذاتها عن مسؤولية ذلك والمساعدة عليه.

حيث إنني وفي هذا السياق وجدت نفسي ومن واقع وطبيعة عملي الأكاديمي أحاول البحث في رصيد الوطن الكويت عن نموذج أدبي أنثوي متميز، نموذج يجمع بين

الإبداع والتفرد، نموذج يرى الأدب صنعة وفكر ودراسة وتجربة وواقع وخيال ومنهج، سواء كان شعراً أو نثراً، ولا أنكر أنني وضعت شروطاً قاسية لاختيار هذا النموذج الأدبي والثقافي المتميز، كان أهمها الموهبة، والواقعية والإنتاج المعرفي (المؤلفات) للشخصية ذاتها، حيث كان من نتائج البحث هذه أن وقع اختياري على الأستاذة الدكتورة نسيمة الغيث، الأستاذة بقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة الكويت، تلك الشخصية التي تمتلك أدباً رفيعاً، وإنتاجاً علمياً مرموقاً يعود إلى تسعينيات القرن

* كاتب كويتي.



د. نسيمة الغيث

وقد تضمنت البحوث التي أجريت حول الأدباء في مستوى بانورامي شامل لمجموع إبداعاتهم فوق اختيارها على الشريف الرضي وفترة الشعري، والشاعر الصنوبري، بالإضافة لمطولات محمد الفايز. أما القسم الثاني من الكتاب فقد احتوى تحليلاً لعدد من الدراسات الأدبية والنقدية التي تناولت ظواهر وموضوعات قديمة وحديثة، في حين جعلت القسم الثالث من الكتاب لكي يتناول بعض الدواوين والقصائد والروايات والقصص القصيرة، هكذا كان تقسيم الدكتورة نسيمة لمؤلفها من المبدع إلى النص.

وحين نبحر مع الدكتورة نسيمة في هذا المؤلف القيم يسترعي الانتباه

الماضي، والحقيقة إنني حرت كذلك وأنا أحاول اختيار أحد مؤلفات الدكتورة لقراءته، حيث كان علي أن أختار من بين عدد لا بأس به من الدراسات والكتب المميزة لها، والتي سرعان ما اخترت منها كتاباً ذا عنوان يحمل جاذبية وتحد وهو "من المبدع إلى النص" والذي أقدم رأيي فيه للقارئ مبكراً وقبل نهاية المقال من أنني أعتبره على المستوى الشخصي عملاً هو الآخر إبداعاً موازياً، ولا أجد عبارة أفضل مما وصفت هي نفسها الكتاب بالقول "إنه يأتي كمساحة أخرى تضاف وتمضي في طريق المحاولة البحثية لكتابها السابق "البؤرة ودوائر الاتصال".

والحقيقة أن الدكتورة الغيث في محاولتها الرصينة هذه قد نجحت في إيجاد جسر حقيقي للتواصل ما بين المنتج الأدبي كفكر وثقافة وبين المتلقي حيث قدمت له هذا المنتج أو المعرفة بشكل يرتقي للتميز والإبداع، فهي كما ترى أن المبدع هو الأساس والمصدر، أما النص فتراه الثمرة والخلاصة التي ينتجها هذا المبدع للمتلقي.

وعلى الرغم من أن الكتاب تناول بين ضفتيه عدداً من المبدعين سواء في الشعر أو النثر وذلك في ثلاثة أقسام، القسم الأول جاء تحت عنوان "المبدعون والرؤية"

لها خصوصيتها ومقوماتها النابعة من البيئة التي نتجت منها، وهذا لا يمنع من القول أنه في المقابل هناك نتاجات نسائية ضعيفة المستوى مثلها مثل الرجل.

تقول الدكتورة نسيم قرأت القصص الأربع بالترتيب أولا قصة الكاتبة المصرية حمدي خلف، ثم حنان عبد القادر المصرية أيضا، ومن ثم قصة فاطمة يوسف وقصة فوزيه السويلم (الكويتيتين)، وتضيف الدكتورة نسيم، أن أول درجات النقد التي تناولتها في محاولة المقارنة بين هذه القصص الأربع كانت نابعة من نسبة التقارب بين الثقافتين المصرية والكويتية، والتي تحصرهم في (المزاج النفسي والطباع واليول) كما جاءت الدرجة التالية وهي الأهم من وجهة نظري حيث تقول الدكتورة الغيث كان هناك تساؤل يفرض نفسه وهو إلى أي مدى فرضت هموم النوع النسائي هيمنتها على هذه التجارب الأربع، وهل يوجد في أساليب الكاتبات ما يمكن أن يدل على فروق أسلوبية أو لغوية تعلن عن وجود المرأة داخل النص وفي صميم نسيجه الفني أو طابعه، أيضا حددت المستوى أو الدرجة الثالثة من النقد أو التفاوت في هل استطاعت الكاتبات الأربع التحلل من قيود الهوى والنوازع الخاصة.

تناولها بالنقد الأدبي لأربع قصص قصيرة نسائية لأربع كاتبات (كويتيتين ومصريتين)، ولربما دفعني بشدة من بين هذا الحشد الإبداعي من الشعراء والأدباء والرواة والمثقفين التي تناولتهم الدكتورة الغيث أن أحاول الوقوف على كيفية نقدها لهذه النماذج الأنثوية الأربعة وكيفية رؤيتها لهذه الإنتاجات الأدبية القصصية لهم، فهل ستتصدر لهم أدبياً أم سيخضعون لانتقاد علمي حيادي وموضوعي بعيد عن الميل والهوى.

يقول البعض أن النقد علاقة بين الناقد والنص وكما يحتاج الناقد لأجنحة من الحرية لأجل القدرة على التعامل مع النص فالتص أيضا يحتاج إلى تقييم وفكر هادئ ورصين قادر على التعامل مع هذا النص بشكل حيادي وعادل خاصة النص الأنثوي الذي يحمل كثيراً من الحساسية تجاه الانتقاد في الغالب الأعم.

ولا شك أن بعض النقاد يتعاملون مع النص الأنثوي في الكثير من الأحيان بتعال واستخفاف، وفي أحيان كثيرة أخرى قد يتعاملون معه بانتقائية وتعاطف، والملاحظ أن الدكتورة الغيث لم تتعامل هنا مع هذه الإنتاجات لا بتعاطف ولا بحساسية بل اعتبرتها نصوصاً ناضجة في دائرة التنافس والجودة

مفتقد في القصتين الكويتيتين، أما القصتان المصريتان وفي ظل أن كاتباهما يعيشان هم أيضاً في الكويت فتقول الدكتورة نسيمه "هل تعيش المرأة المصرية حياة مستقرة مألوفة بحيث لا تفجر في النفس تساؤلات وتصورات تتحول لقصص ذات مذاق خاص لا يملك أن ينتجه القلم الكويتي، ولا أن ينتجه القلم المصري، الذي لم يعش تجربة السفر والإقامة خارج الوطن، على الرغم من امتلاك الكاتبات الأربع وكما ترى دقة التصوير وأناقة التعبير ومهارة السرد.

هكذا تتطلق بنا الدكتورة نسيمه في ومضات إبداعية وروعة جمالية دون موارد أو محاباة... حريصة على أن تبقى كلمة الأدب هي العليا فيما تكتب وترصد، تحلق بعيداً وكل شيء وأقنار في آفاق الإبداع، ويعيداً عن نماذج أقل ما تستحق أن توصف بأنها متفككة ومتداعية و سطحية المعنى وقد حسب أصحابها أنهم الأقدر.. فشتان بين مبدع حقيقي كالديكتورة نسيمه الغيث وبين مثقف سطحي لا يعرفه النشر ولا الشعر ولا النقد.

ففي تسلسل هادئ ووميض من الألفاظ الراقية والواضحة والغوص العميق والتحليل البارع لنفوس أبطالها الأربع تعرض لنا الدكتورة نسيمه تحليلها الدقيق والذي أقتبس منه فقرات مطولة حيث تقول " القصتان الكويتيتان وهما فتاة وحيدة وعيون امرأة مشغولتان بالمجتمع بمشكلة الزواج تحديداً ففي قصة فاطمة العلي فتاة قليلة الحظ من الجمال تعاني عقدة الأم الجميلة والأب المشغول بتجارته، أما قصة فوزية السويلم الفتى الذي ذاق طعم الحرية في الغرب فاختارت قلبه هناك فتاة جميلة يتعرض هو الآخر لمشكلة مجتمعية وهي أن الأهل يفضلون زواج الديرة أو الزواج من الأسرة، أما القصتان المصريتان فتقول الدكتورة نسيمه أنه بدأ من الواضح فيهما البعد السياسي وإن لم يغب عنهما أيضاً البعد المجتمعي، كذلك ترى أن القصتين الكويتيتين انشغلتا تحديداً بموضوع مجتمعي وهو الزواج متسائلة في نفس الوقت " متى نقرأ الواقع الكويتي المتجدد وطرح أسئلة الهوية واستلها أدوات القرن حيث تجد أن هذا سؤال

قراءة في إبداعات معلقة امرئ القيس الكندي

بقلم: د. هشام السفان *

شاعرٌ فحلَّ حلمه أن يستردَّ ملك أبيه فلم يحققه، ولكنه تربح على عرش مملكة الشعر. الشاعر امرؤ القيس الكندي، أبو الحارث ولقب بامرئ القيس (رجل الشدة) لما لاقاه من شدائد في حياته، ورغم حياته القصيرة بحساب الزمن لكنها طويلة بأحداثها، وكثرة نتاجه فيها، لذلك يعد من فحول شعراء الجاهلية ومن ذوي الطبقة الأولى.. (ففي شعره جودة الأسلوب وبلاغة المعاني سبق الشعراء في أشياء ابتدعها واستحسنتها العرب واتبعته عليها الشعراء كوقوفه على الأطلال واستيقافه أصحابه ورقة النسيب وقرب المأخذ وجودة التشبيه وتفننه فيه ودقة الوصف وبراعته فيه، وما في وصفه من حياة وحركة، وفي شعره رمز وتلميح ومن موافقة الألفاظ للمعاني) (١)

كما يعد من عشاق العرب وأشهر من أحب فاطمة بنت العبيد التي ذكرها في معلقته:

أفاطمٌ مهلاً بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فاجملي (٢)
ومما يعزز الرأي في كونه أعظم شعراء الجاهلية ورود ذكره وتقييمه عند العرب والمستشرقين. حين سأل العباس بن عبد المطلب عميرين الخطاب (رضي الله عنهما) عن الشعراء وأميرهم فقال: (امرؤ القيس سابقهم خسف لهم عين الشعر فافترق عن معان عور أصح بصر). وأراد أنه من اليمن واليمن ليست لها فصاحة نزار فجعل لها معاني عوراً فتح

* - كاتب من سوري.

١ - شرح المعلقات السبع للزوزني.

٢ - الموجز في الشعر العربي، فالح الحجية ج ١ ص ٢٨.

أمرؤ القيس عليها أصبح بصر(٣). وقال عنه المستشرق ديليو أي كولستون: (سمي أمرؤ القيس لكثرة ما ألم به من مصائب وأطلق عليه الرسول الكريم (عليه الصلاة والسلام) الملك الضليل كونه أفضل شعراء الجاهلية وهو صاحب المعلقة المشهورة التي يقول في مطلعها:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحول

وبالرغم من اختلاف الرواة

والمفسرين والشارحين حول عدد

هذه المعلقات إلا أنهم متفقون على

أن معلقة امرئ القيس هي الأولى،

ونظراً لقيمتها الفنية تناولها الكثير

من الشارحين والنقاد بالدراسة

والتحليل، وطبع ديوانه في سوريا

ومصر وألمانيا وفرنسا عاش

حياته بين قطبي ربح، قطب يمثله

اللهو والمجون، وآخر يمثله السعي

لاستعادة الملك وفيه المكابدة

والمشقة وفي الحالتين كان الشاعر

كثير التنقل في أرجاء الجزيرة

العربية، وهذا ما يؤيده ذكر المواضع

في شعره شمال وشرق وجنوب

الجزيرة العربية حتى وصل إلى

القسطنطينية يطلب نصرة الروم

لا استعادة الملك الضائع.. يقول:

بكي صاحبي لما رأى اللرب دونه

وأيقن أنا لا حقان بقيصرا

فقلت له: لا تبك عينك إنما

نحاول ملكاً أو نموت فنعنرا

أما تنقله في مراحب اللهو كان فيها

معاقراً الخمرة مقيماً حول الغدران

ومواضع الصيد حتى جاءه خير مقتل

أبيه على يد بني أسد فقال قولته

المشهورة: (ضيعني صغيراً وحملني

دمه كبيراً، لا صحو اليوم، ولا سكر

غداً، اليوم خمراً وغداً أمر) (٤).

فأقلع عما كان عليه، واستعد للأخذ

بالتأثر واستعادة الملك الضائع، فكان

لمقتل أبيه أثراً عظيماً على حياته

فاستشعر عظم المسؤولية على

عاتقه، معلناً نهاية شوط اللهو

وبداية شوط الحرب.

وليس القصد مما قدمت السرد

التاريخي، ولكن كل حادثة أو تبدل

في حياة الشاعر لها دور بالغ في

إبداعه وعبقريته مما أنتج شعراً

مميزاً يؤكد امتلاك الشاعر نفساً

أبية استطاعت أن تعاف حياة الترف

وتهجرها فيقذفها صاحبها في

بحر المشقة والمكابدة والاستتصار

والتنقل والحرب، واستطاعت أن

تتعافى مع متناقضات الحال،

ومثل هذه النفس هي الجديرة

بأن تكون نفس ملك ترفع على

عرش مملكة الشعراء الجاهلي بلا

منازع وإن أضاع مملكة أجداده.

ويُعد أمرؤ القيس مؤسس مدرسة

٣ - الحصف: البئر التي حفر في حجارة فخرج منها ماء كثير.. افتقر: فتح.

٤ - شرح المعلقات السبع للزوزني.

الوقوف على الأطلال وأروع من
وصف جواده وهو رائد الأقصوصة
الغرامية الإباحية التي بثها في
قصائده يقول في غير معلقته:

أما على الرِّيع القديم بعسعا (٥)

كأنني أنادي أو أكلّم أحرسا
ولذا ما ولجنا في محراب معلقته
اكتشفنا إبداعات لا نظير
لها، وأبهرتنا صور رائعة وكأنا في
حديقة غناء، وستقتصر على ذكر
بعض الصور لما فيها من قيمة فنية.
يقول في وقوفه على الأطلال:

قضا نيك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالقراءة ثم يعف رسمها

لما نسجتها من جنوب وشمال
ليصور لنا هذه الأطلال ما زالت
موجودة رغم مرور الزمن بسبب
تأوب ربح الشمال والجنوب عليها
كالنسيج الذي يجمع بين السدى
واللحمة طولا وعرضا، ثم يصور
بكاءه وصبّ دمه بناقف الحنظل
الذي تؤذيه رائحته فيحضر دمه
بغزارة (والصورتان من بيئة
الشاعر) xx و تنتقل الى مرايح اللهو
والمجون ليؤكد الشاعر براعته
في وصف الأشياء وتلمس مواطن
الجمال فيها والتي تحتاج الى عين
مبصرة وخبرة في الحياة المترفة
في شبابه فيقول:

ويوم عقرت للعذارى مطيئتي
فيا عجباً من كورها المتحمل

فطل العذارى يرتمين بلحمها
وشحم كهذاب الدمقس الفتل

شبه لحم الناقة وشحمها والتي
عقرها للعذارى بأطراف ثوب
الحرير الناعم المحكم الفتل وكانت
التياب حينها خشنة، ولا يعرف
التياب الناعمة إلا أبناء الملوك
مثله. وبعد أمرؤ القيس أول من نشر
القصص الغرامية الإباحية، وأول
من أدخل الشعر خدر النساء: حيث
فصل أحداث لقائه بمحبوبته
ونوئه منها ما يرغب بالحوار، وتبرز
براعته في أمرين:

أولهما: إجادة التسلسل الحدثي
للقصة الغرامية بدءاً من تحديد
موطن الحدث (دائرة جلجل) إلى
سير الرحلة إلى وصف المحبوبة
إلى المخاطرة بلقائها، إلى التمتع
بها.

ثانيهما: براعته في اقتصاص مواطن
الجمال في محبوبته التي لا تتوز
بها إلا عين المحب المجرب كعين
أمرؤ القيس، فهي لطيفة الخصر
وصدرها صاف كالمرآة ولونها
أبيض تشويه صفرة وهذا اللون
مستحب عند العرب، و نظرتها
نظرة الطباء، وشعرها كثيف كقنو
النخلة وخدها أسيل، أما ساقها
ممثلتان كأنابيب نبات البردي

الذي لا تصل إليه أشعة الشمس
مظلمة بأشجار النخل ومروية بالياه
العذبة غير المكدر، وأناملها ناعمة
كأنها مساويك شجر الإسحل، ونور
وجهها كمنارة مصباح رآهب منقطع
للعباد يضيئه ليهتدي إليه عند
الضلال، وشبهها ببيضة النعام
في صفائها ووضونها، وشبه ضمور
خصرها بخطام آدم رقيق حيث
يقول في بعض ما تقدم:

وكشح لطيف كالجديل مخضر
وساق كأنبوب السقي المنزل
ولم يكتف الشاعر بالوصف
الحسي، بل صور ترفها فهي
تتام حتى الضحى وفراشها معطر
بفتات المسك، مخدومة لا تعمل
بيدها، ولا تلبس نطاقاً عند نومها
للراحة والتمتع يقول:

وقيل: إن أمراً القيس أروع من
وصف جواده، ففرسه قليل الشعر
يقيد بسرعه صيده من الوحوش،
وهو عظيم الألواح مكتنز اللحم
ألمس الصلب، وحرارة نشاطه
وتكسر صهيله كغليان القدر يصب
جريه صبيّاً، وفرسه منتفخ الجانبين
طويل الذيل لكنه لا يلامس الأرض
لايميل لأحد الشقين..... وبراعة
التصوير تتجلى في قوله:

وكشح لطيف كالجديل مخضر
وساق كأنبوب السقي المنزل
ولم يكتف الشاعر بالوصف
الحسي، بل صور ترفها فهي
تتام حتى الضحى وفراشها معطر
بفتات المسك، مخدومة لا تعمل
بيدها، ولا تلبس نطاقاً عند نومها
للراحة والتمتع يقول:

مكرٌ مفرٌ مقبل مدبرٌ معا
كجلمود صخرٍ حطه السيل من
عل

نورم الضحى لم تنتطق عن تفضل*
كل ذلك كان في حالة الإبحار فماذا
ياترى يخبئ الليل لشاعرنا ؟ بعد
أن قضى الشاعر نهراً ملؤه المشقة
أنقى جسده وروحه في أحضان ليل
دأب عليه يغنم منه براحة

ففرسه في كره وفره وإقباله و
إدباره كقطعة من الصخر سقطت
من مكان عال إلى مكان منخفض،
وقد استطاع الشاعر أن يجمع
أربعة تشبيهات في بيت واحد كما
في بيت آخر أربعة تشبيهات في

فقلت له لما تمطى بصلبه
واردف إعجازاً وناء بكل كل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل
بصبح وما الإصباح منك بامثل (٦).

بيت وأحد حيث يقول:

له أَيْطَلٌ (٧) ظبي وساقاً نعاماً

ولإرخاء سرحانٍ وتقريب قَتْفٍ

فخاصرة فرسه مضمرة كخاصرة

الظبي، وساقاه كساقِي النعامِ في

الطول والانتصاب وعدوه كعدو

الذئب، وتقريب أطرافه كولد الثعلب

الذي يضع الرجلين موضع القدمين

للسرعة وإذا ما انتقل الشاعر إلى

وصف مشهد الصيد تجلّى مصوراً

بارعاً حيث شبه بقر الوحش في

حركتها ودورانها بالعذارى المصونات

بالخدور اللواتي يطفن حول حجر

يلبسن ملأاً مذيلاً وشبه مشيتها

بتبختر العذارى فيقول:

فعن لنا سربٌ كأن نعاجه

عذارى دوار في ملأٍ مذيّل

ويعد أن خلص الشاعر من يوم

رحلته جنّ عليه وعلى أصحابه

الليل فاسترسل في وصف السماء

الملبدة بالغيوم والبرق ولعانه.

أصاح ترى برقاً أريك وميضه

كلّمع اليدين في حبيّ مكلّل

يضيء سناءه أو مصابيح راهبٍ

أمال السليط بالذبال المقتل

فقد شبه لعان البرق وتحركه

بتحرك اليدين أوينور مصباح

الراهب الذي يغذى بالزيت

للإضاءة، وشبه تراكم السحاب

فوق بعضه بالإكليل، ولغزارة المطر

الذي أصاب أماكن عدة يذكرها

الشاعر (جبل في تيماء وجبل ثبير

) وهذا الانصباب الغزير لم يترك

جنود النخل ولا الأبنية والأشجار

إلا هدمها أو أقتلعها، وأنبت في

صحراء الغبيط النباتات والعشب

والأزهار التي شبهها بالتاجر

اليمني الذي يعرض بضاعته من

التياب الجميلة فيقول:

وألقي بصحراء الغبيط بعاجه

نزول اليمني ذي العياب المحفل

ولم يفت الشاعر في هذا المشهد

الجمالي أن يعرض لنا ما أسعدت

به حاسة سمعه من تتابع أصوات

الطيور وتغريدها صباحاً فرحة

بالمطر الغزير وكأنهن شرين خمرة

مخلوطة بالفلفل الذي يحذي

اللسان ويسكر فيقول:

كأن مكّاكي (٨) الجواء (٩) غذية (١٠)

٧ - الأيطل: الخاصرة؛ السرحان: الذئب الإرخاء: ضرب من عدو الذئب الثقيل؛ ولد الثعلب.

٨ - مكّاكي: ج مكاء ضرب من الطير.

٩ - الجواء: وادي.

١٠ - غذية: غداة.

١١ - السلاف: أجود أنواع الخمر.

صبحن سلافاً (١١) من رحيق مفضل
وشبه صورة السباع التي أغرقتها
المياه بأصول البصل الملتخ بالتراب
والطين والماء الكدر:

كان السباع فيه غرقى عشية

بأرجائه القصوى أنابيش (١٢) عنصل (١٣)

ومما تجدر الإشارة إليه أن امرئ
القيس لم يفرد أو يخصص مقطعا
لامتداح نفسه، وإنما ضمن ذلك
في أبياته (فهو الصبور على
وحشة الليل وطول ساعاته -وهو لا
يعاشر إلا النساء المنعمات المترفات
-وهو الفارس الذي لا يملك زمام
فرسه غيره- المتمكن في صيد ما
يعرض له من فوق ظهر فرسه وهذا
التضمين يعد ترجمة لروح ملك
تسامت عن الجهر بالمفاخرة).
وختاماً.....

هذه المعلقة مظهرٌ للبلاغة العربية
لما فيها من أساليب البيان ومناهج
الأداء وصور التعبير وألوان الرسم
والخيال والتفكير، حيث تضمنت
تشبيهات بليغة (الليل كموج
البحر) واستعارات جميلة (بيضة
الخدر- تمطى بصلبه) وكنايات
ساحرة أنيقة (نؤوم الضحى قيد
الأوابد) فمطلعا سحري وخيالها

بدوي موهوب فيها رقة النسب
ودقة الوصف وتنوع في الأغراض
وابتكاراً لمعان جديدة جعلت الجميع
يفضله على غيره من الشعراء.

وأضيف إلى ما تقدم...لم أقصد
من عرضي السابق شرح المعاني
وإجلاء الصور فحسب لأن الكثيرين
قد سبقوني في ذلك وأجادوا أكثر
مني، ولكنني أرسي إلى لفت أنظار
الجميع ممن ينظمون الشعر أو
يتذوقونه أن يمعنوا النظر في مثل
هذا الشعر الأصيل الراقى في
معناه المتألق في صورته لدالتين:

الأولى: الفخر بهذا الإرث الأدبي
القيم الذي هو نيت أصالتنا ومحط
تقدير العرب والغرب.

الثانية: الاستزادة من نمير معانيه
وصوره لنجعل بها روح شعرنا
كتاية وقراءة، ونسعد بها ذوقنا رقة
وعذوبة، لأنني أجد فيها نسغاً يمد
حياتنا الأدبية بالديمومة، وأن لا
نحفو مضامين هذا الشعر لأنها
كانت ملائمة لوقتها ومكانها، فهي
تبقى منارة نقتبس من نورها ما
نحتاجه لإزاحة الظلمة التي تحيط
بنا أو نمسح بها غشاوة أبصارنا أو
وهما يغلف شغاف قلوبنا.

١٢ - أنابيش: أصول الثبت.

١٣ - عنصل: البصل البري.

الإرهابي

بقلم : محمد الشارخ *

نيران كثيفة متصاعدة وطائرة تقتحم مبنى آخر من أعلاه. لم يصدق ما يرى. البرج الثاني تلتهمه النيران و CNN تذيع على الهواء مباشرة ما يجري. لا يصدق عينيه. أو كانوا يعلمون مسبقاً بالحادث؟ وقف صامتا مذهولاً وصوت المذيع يلعلع بأن هجوما إرهابيا على برج التجارة. من هم الإرهابيون غيره هو وزمته؟ كيف عرفوا بعد لحظات من الحادث والطائرة ما زالت تقتحم البرج؟ اقترب من كرسي وجلس والنوم ما زالت بقاياها في عينيه. وفي الصالة كانت الوالدة وأختاه ومحمود أخوه الأصغر، كان نائما، وإذا باب غرفته يفتح وصوت أخته.. "اجلس.. انظر للتلفزيون". قام سريعا وتوجه للصالة وشاهد بعينه النيران والطائرة تخترق البرج الثاني. كان الجميع ينظر إليه ليسمع منه. لم تكن شاشة التلفزيون كبيرة والجميع متعلقون ينظرون لها ولعله يقول شيئا، وشيء ما كطعنة سكين ضرب قلبه. وضع كفيه على صدره. وعيناه رغم بقايا النوم انفتحتا للأخر وشففتاه جفتا. لم يكن قادرا على التفكير بأي شيء. أدرك يحدث المجرب أن الدور سيأتيه!!!

قبل عشر سنوات كان في بوسطن في اتحاد الطلبة المسلمين. وهناك... هناك سمع الكثير من ذلك الصومالي النحيف ذي اللحية الأنيقة والتقاطيع الملائكية. الدكتور أبو زهرة هناك سمع عن الجهاد في أفغانستان. هناك أخذ الدروس. هناك في تجمعات الطلبة صار الحديث عن الحرب وطرد الروس من أفغانستان. الكتيبات والمنشورات والإحصاءات عن عدد المسلمين في جمهوريات الاتحاد السوفييتي وظلمهم... هناك هناك أنصرع قلبه وأخذ المسؤولية كرجل، ولم يكمل دراسته عاد للبلاد بنية التوجه لأفغانستان.

هناك جند قندهار في مخيم تكثر به وجوه لا يعرف منها إلا القليل يتدربون بعد صلاة الفجر على أنواع الأسلحة وحرب العصابات وتمارين رياضية خاصة بالعنف الخفيف، أو ما يسمونه حسب مصطلحاتهم "القتل المهموس". هل كانت الملائكة تحارب معهم؟ يسقطون بالعشرات موتى

* كاتب الكويتي.

وجرحى وجوعون. أياماً يعيشون على الماء والخبز ويلتحفون السماء. يزحفون بأكتافهم وركبهم كالأفاعي على الأرض، ويموتون بقصف الطائرات. هل كانت الملائكة تحارب معهم؟ كيف انتصروا؟ الصواريخ الأمريكية المضادة للدبابات ومئات المتطوعين الذين دهستهم الدبابات. هناك كان النصر. أشهراً خالية دون حرب. دون قتال. الأكل ازداد، والفرحة ينغصها الملل والسلاح الذي لا يجلجل. الوجوه الكالحة واللحي المغبرة. والفرح. أي فرح؟ أي فرح!!!

عاد للأهل ولم يكن فرحاً. ظل أسبوعاً في التحقيق سألوه عن معارفه والتدريب الذي تلقاه ومهامه في الحرب وعما يريد أن يعمل في المستقبل. لم يكن فرحاً؛ أعز الأصدقاء استشهدوا، لبيته كان واحداً منهم. وفي البيت مع فرحة الوالدة وافتخار الأب المتوجس وقيالات إخوانه له لم يكن يشعر بنفسه كبطل، ولم يكن واثقاً من المستقبل. أسبوع في التحقيق. محققون مختلفون. أسئلة متنوعة. ليلاً أو نهاراً كل بيده كمبيوتر يسجلون فيه كل ما قاله هو أو زملائه. لم يعد بطلاً. أنتم أرسلتمونا إلى هناك. أنتم.. أراد استكمال دراسته في بوسطن، ولم يحصل على الفيزا، وحيثما تقدم لطلب عمل كان سفره لأفغانستان عاملاً سلبياً في الحصول على وظيفة مناسبة. لم يكن المال والمصروف يضايقه؛ فالوالد لديه الكثير. ذات يوم سأله الوالد: "ألم تتزوج في أفغانستان؟". سخر من سخف السؤال. أو كان الوالد يعرف كيف العيش على الماء والخبز؟ أو يعرف كيف تكون الحياة في خيام وجحور ومغارات وكهوف. أو كان الوالد يعرف كيف كان الزحف على التراب مثل الأفاعي. محمود يسأل ويسأل، وهو يجيب. لا يريد لأخيه نفس الورطة...

هذا اليوم. يوم الانتقام من أمريكا. نسمة منعشة تلهحك ظهر يوم صائف شديد الحرارة. تتعش القلب ولا تطول. ينظر لشاشة التلفزيون ويتذكر الأحوال والنيران والشباب الذين تساقطوا من حوله في أفغانستان. في مساء هذا اليوم جاءت سيارة الجيب وبها أربعة من الشرطة وأخذوه معهم. ولم يعرف عنه شيئاً لمدة سبعة أشهر. ولا تسأل عن اتصالات والده ومعارفه. ولا تسأل عن التحقيق والتعذيب، ولا تسأل عن التزوير في الاعترافات، ولا تسأل عن المذلة والامتهان. بعد سبعة أشهر، في الفجر، طرق الباب وحين رآته الوالدة صرخت واحتضنته وسحبت له سريراً. كان أصفر الوجه، عظاماً كمسلول لا يقوى على المشي وعيناه متورمتان. يأكل شيئاً ما ويشرب الشاي بالحليب، ويتضم فواكه ويعود للسري، يغطي وجهه بالخدعة لا يريد أن يرى أحداً. لا يريد أن يرى شيئاً أو يسمع شيئاً. محمود يجلس جنب السرير يحادثه ولا يجيب.

مثل سعيد مهران لا شيء في الدماغ سوى الانتقام. الدموع المتدفقة

الحارة كما الحسرة تسري في الشرايين والقلب. اللصوص سرقوا الشباب والطموح والمستقبل. وجهه غاطس في المخذة، زفراته حارة تكاد تخنقه. يرفع الغطاء قليلا فلا يرى سوى اللصوص في المسجد، حين ذهب ذات يوم لاحظ أن هناك من ينظر له من بعيد والذين يعرفونه يسحبون يدهم بسرعة عند السلام عليه كمن يتحاشى مصابا بالكوليرا. وإذا كان يسجد كأن حيطان المسجد تنطبق على رأسه فلا يرى سوى الظلام والسقف يتهاوى عليه. وفي إحدى الزنانات عرف من زميل في أفغانستان أن عبد الشكور الذي كان يأتيهم في بوسطن مع أبو زهرة، كلاهما يأتونهم بالمشورات والكتيبات ثم تسهيلات السفر والتدريب. عبد الشكور صار مسؤول الشعبة الثالثة المختصة بمتطوعي أمريكا في الأمن الوقائي في العاصمة. على كتفه ثلاث نجوم، في العاصمة يعرفهم جميعا، يغطس رأسه بالمخدة فلا يرى غير عبد الشكور وابتسامته الدائمة وصوته الجمهوري الحاسم. لم يذهب عبد الشكور ولا أبو زهرة لأفغانستان. أرسلونا نحن. والآن عبد الشكور ينعم بالغنام. بالحظوة في المجتمع. يمتاع الرجال المرموقين. وأنا انتقلت عن الدراسة في السنة الثانية في كلية الطب. هو الذي قال لي "أي طب.. وأي تعليم.. وأهلنا يُقاتلون في أفغانستان". زودني بكل الكتب والمنشورات وعرفني بكل المجموعات ولم يذهب لأفغانستان لا هو ولا أبو زهرة. أين ترى الصومالي الآن. لعله في واشنطن مثل عبد الشكور يلتقطنا واحداً واحداً. الوالدة تراه يستعيد بدنه، يمشي. صار يمشي مشيته العادية. زال الهزال، والابتسامة اختفت إلى غير رجعة. وأخذ يتحسس أصابعه، يعيد ترويضها. يتأكد من فتيها وصلابتها. الوالدة كلل أمهاتها. الأم التي أرضعتنا وغطتنا في ليل وحممتنا وأطعمتنا. أمي التي أرادت أن تزوجني. أرادت أن ترى أحفادي. أمي تدور في المقابل. تسأل الدفان عن مدفون جديد يلا شاهد. وجدتني. دون اسم. شاهد دون اسم أو تاريخ ميلاد وتاريخ دفن. "إذا لم تحبوني أنا فمن تحبون" هذا كل المكتوب على الشاهد. قالت: هذا ابني. تأتيني قبل صلاة الجمعة كل أسبوع وتكلمني. لم أسمع كلامها الآن كما لم أسمعه من قبل. ما الذي فعلته أنا بأمي. محمود يبحث عنها ويعيدها في كل مرة للبيت.

أين الإرهابي؟ اختفى. خرج ولم يعد. انتظروه في البيت الظهر، وبعد صلاة العصر. ليس له حس ولا خبر. نسمة ضاعت في الهواء، كيف ستقبض عليها، تلك النسيمات، أيها القارئ العزيز، أنت قل لي أين ذهب؟ الأب في المساء خشية المسؤولية أبلغ الأجهزة باختفائه، والوالدة ألحت على الأب أن يبلغهم، تخشى أن يعمل شيئا، ولم يكن يريد شيئا سوى عبد الشكور. وصل العاصمة ولا نعرف حتى اليوم أين سكن، ولا ماذا أكل، ومع من اجتمع، وكيف استدل على تفاصيل حياة عبد الشكور والمسجد الذي يصلي فيه. أياما يراقب من بعيد خروج عبد الشكور وعودته لمنزله. لم

يكن يرى الشوارع والمارة والسيارات والإعلانات الطرقيّة والسماء والأرض والأرصّة. لا يرى شيئاً. ذهب لصلاة الجمعة وانتظر من بعيد وصول عبد الشكور، تقدم عبد الشكور نحو بوابة المسجد وهو أسرع خطاه باتجاهه. عبد الشكور التفت عينه مرّة. توقف لحظات واستدار نحوه. العين بالعين ثم اختفى عبد الشكور. لم يدخل المسجد. مسرعاً أتجه لشارع جانبي وسيارته تبعته. فلت عبد الشكور، كان أقرب من الأصابع للكف. اختفى والحسرة تتأجج. وإذا خرج من المسجد مد رجل يده إليه وقال له "عبد الشكور يريد أن يراك في منزله بعد صلاة العصر". سألوه هل تعرف العنوان؟ وأين يسكن؟ وماذا جاء للعاصمة؟ جاوب كل الأسئلة بتلعثم ودون روية. ولم يلقوا اهتماماً لإجاباته فقد طلبه عبد الشكور بالانزّل. قال الضابط لمساعدته: "لا تسأل أكثر... عبد الشكور يعرف شغله". بالتأكيد عبد الشكور يعرف ما يريد. يعرفه جيداً في بوسطن وفي أفغانستان. يعرف أنه منذ أن عاد له لم يتصل بأحد من معارفه السابقين. يعرف أنه يريد أن يعيش، يعرف أن السفارة الأمريكية ككل العائدين من أفغانستان لم تعطه الفيزا ويعرف من والده الذي تعهد لهم بأن يطالعهم على ما قد يثير الانتباه، الأب يخشى عليه. لا يريد أن يتورط ثانية فيما لا تحمد عقباه. وهو أيضاً يعرف شغله.

استقبله عبد الشكور هاشماً ياشاً وضمه إلى صدره، وأجلسه أمامه على كرسي مريح في صالون صغير به شاشة تلفزيون واسعة، والجدران تزدان بصور عبد الشكور في بوسطن ويوم تخرجه في اللباس الجامعي المعروف، وشهادات دراساته المتنوعة، وصور للأبناء ومع المسؤولين الكبار. وعلى الطاولة صحن فواكه، وصحن معجنات، وصينية عصائر متنوعة. تبادلوا أحاديث عن أيام الدراسة والحياة في بوسطن والرحلة لأفغانستان، وكان عبد الشكور يستمع له، والإرهابي يدني رأسه ويدير أذنه إليه باتجاهه كما لو كان لا يسمع جيداً.

- قال عبد الشكور وهو يضع رجلاً فوق أخرى: "والله العظيم .. حين رأيت اسمك مع المحتجزين اتصلت بكل الجهات وطلبت إطلاق سراحك".

- الإرهابي يعرف أن عبد الشكور يكذب قال " المهم المستقبل. غير معقول عند كل حادث نساق للتحقيق وأنت تعرف ما التحقيق".

- قال عبد الشكور أعرف .. أعرف .. قلنا لهم عشرين مرة ليس هذا هو أسلوب التحقيق .. لكن من يسمع .. من يسمع ..

- الإرهابي يعرف أنه يكذب، قال بخيث تعلمه ضمن التمارين المختلفة: "إنني لا أسمع جيداً".

- قال عبد الشكور "أجلس بجانبك...".

جلس الإرهابي بجانبه وعبد الشكور يتمعن في وجهه قال "تغيرات كثيراً..

ما هذا الشج الذي في جبينك؟ من أفغانستان أم من التحقيق؟ ضحك الإرهابي "من يعرف. هل أريك ظهري ووركي. المهم أريد أن ترفعوا اسمي من هذه القائمة. كيف يمكن أن أشتغل وهذا الفيروس يتبعني؟ هل تعلم أن السفارة الأمريكية رفضت إعطائي الفيزا.. وكلية الطب رفضوا تسجيلي. ألست أنت الذي كنت في بوسطن توجهني للذهاب لأفغانستان؟" تمنع عبد الشكور في وجهه لا توجد مسحة غضب. فقط بلادة ساحقة. قال عبد الشكور وقد توصل للقرار الذي يريد وهو يرفع يديه عن وجهه "أنت عزيز علي... أريدك أن تسكن عندي هنا.. في منزلي. هناك جناح خاص للضيوف.. ثم نتدير الأمر. سأرى ما الذي يمكن عمله.. المسألة قد تطول، لكنني سأتصرف". كان الإرهابي يدني رأسه من عبد الشكور ليسمع ما يقول. وعبد الشكور أضاف هامساً: "لقد طالت المدة.. وبعض الأسماء تغيرت... تعرف إنهم يزورون أسماءهم.. ووجوههم تغيرت... وأنا بحاجة لك. أقترح أن تعمل معي.. لندقق الأسماء معا فأنت أقرب مني لهذه الأحداث، ولعلنا بذلك نجنب الأبرياء هذه المشاكل". أنصت الإرهابي جيداً وهو يقرب رأسه من عبد الشكور ليسمع كلامه، وفي لحظة خاطئة إذا كان يغطي وجهه في المخدة في بيتهم. مد يده نحو رقبة عبد الشكور وعصرها بذراعه الحديدية كقبضة روبوت في مصنع للسيارات باليابان. وكما في تمارين العنف الخفيف أحكم يده على أنفه وبذراعه يشد على رقبته، بينما راح عبد الشكور يشفق وجسمه ينتفض ورجله ترفس، والإرهابي يضغط على الرقبة بزنده ويغلق منخريه. عشر دقائق مرت كنيزك مبط من السماء مرت كأنها ثانية حتى توقف عبد الشكور عن التنفس. أطلق الإرهابي الرقبة ووضع رأس عبد الشكور على الكرسي، وحمل مقعد الكرسي الخلفي ووضعه فوق وجه عبد الشكور وجلس فوقه خمس دقائق أخرى مرت كأنها ثانية.. نظر الإرهابي حوله ثم اتجه نحو الحمام. غسل يديه ووجهه. اتجه نحو الباب. ولم يقل له الحارس شيئاً ولا سيارة الشرطة التي تقف عند الباب؛ لأن عبد الشكور لم يطلب منهم شيئاً ومضى في سبيله. لم نعرف عنه حتى اليوم أين اختفى أو أين مات أو أين دفن. وفي كل المقابر. الوالدة تسأل حفار القبور عن القبر الجديد بدون شاهد. السماء تزمجر والبرق يخفق. أو كان الحمام يغمغم نواحاً. الوالد ومعارفه المرموفون لم يتركوا مركز شرطة أو قاعدة بيانات أو مطار أو نقطة محدودة. ليس موجوداً في كل المقابر. لا في الأرض ولا حتى في السماء. ولم يكن اسمه ضمن المعتقلين في جوانتانامو، ولا في قوائم المحصورين في سيرنشيا ولا المذبحين في صبرا وشاتيلا. أي مقبرة بلغت؟ أين دفنوه؟ تسأل الوالدة وحفار القبور يقول: "الجنة... الجنة". ونحن نبحث بين الممزقين في دير ياسين والمرشوشين في قانا والمدكوكين في غزة. ومحمود. أين محمود؟ أين محمود؟ اختفى. "ناد محمود يا أبا محمود".

الطين

بقلم تسنيم حبيب *

ياه...!

"لقد نسيت اللعبة أخيراً "

صوت العجلات التي تسحق الإسفلت أجفلها ، نظرت إلى هاتفها ، الساعة في تمام الثامنة ، و تيقنت على رحلتها ثلاث ساعات حيث تقلع الطائرة في الحادية عشر و الريح ، ولكنها - ورغم أنها اتخذت قراراً بتغيير ذاتها - تدرك أنها لن تقول للسائق أن يعود بها إلى البيت حتى تأخذ اللعبة معها ، لا تدري لم تحبسها مثل هذه المواقف في رتبة السكوت ، الأسبوع الماضي وعندما ذهبت لصنادون الحلاقة كي تقص أطرافاً من شعرها ، أحسّت أن القائمة بالأعمال توشك أن تأخذ عبر المقص أكثر من نصف طول شعرها ، و هي لم تحب وجهها بالشعر القصير أبداً ، و رغم أنها تستطيع أن تعبر عن رغبتها بكل الطرق المهدبة و غير المهدبة ، و رغم أنها توقن أن سياسة المكان تعطيها كزيونة كل الحق في اتخاذ قراراتها وتشكيل شعرها كما ترغب ، لكنها لا تعرف أبداً لم ابتلعت كل الكلمات تماماً ، و سكّنت وهي ترى شعرها يتساقط كأجنحة حمامة حزينة .

" يطول و يتعوض "

قالت لنفسها المألومة ، للعاملة المبتسمة التي صفرت بمبالغة معهودة و رمت :

* كاتبة الكويتية

”واو ١“

سمجة ، ترميها في حضن كل زبونة .

لصورتها في المرايا التي أوحشتها، بعد ذلك عزمت على قصع شعرها ،
حتى لا تدرك قصره، و انتظرت أشهرا قليلة ليعود قريبا مما كان .
الشعر يتعوض، يطول، قد يعود أجمل مما كان، ولكن هل تتعوض هذه
العلبة ؟

بالأمس وهي تحزم حاجياتها و ترتب غرفة التوأمين و تتأكد من لياقة
ثياب البقية ، و تقوم بتجليد كتبهم و تسطير دفاترهم و تحديد وجباتهم ،
وضعت العلبة فوق طاولة الطعام ، المكان الأبرز في غرفة المعيشة و الذي
قد تقصده أكثر من مرة في اليوم لغرض أو لآخر ، لكنها رغم ذلك نستها

السؤال يترجرج في أعماقها ، تهدده حركة السيارة ..

ما أهمية تلك العلبة مقابل ما تحمله من حاجيات أو العلبة أساسا مهترئة
الجوانب و الحواف ، لكن الرغبة تراوح في حضورها ، و تدفع الكلمة
للسانها لتأمر السائق بالرجوع . لكنها هي التي تتراجع .

بعد جلستها مع مدربة التنمية الذاتية قالت لنفسها و أكدت أنها لن
تتراجع أبدا فيما تريد الإقدام عليه ، لكنها لا تدري كيف تقيدها أصفاد
لا مرئية ، مثلا ، هي لا تقدر أن تحرر مشاعرها ، أن تبوح بكل ما تريد
و ما تفكر به و ما يقلقها ، أن تشارك ابنتيها اليافعتين يومهما المكتظ
بالضحك و المزاح و الأحاديث المكتومة المتسرية من شفيتين منبسطين
، أو تفتح أبواب الغرف المغلقة دون أن تسيل من الأعين نظرة التبرم
و اللا ترحيب ، أو أن يحادثها أحد -أي أحد - في منزلها حديثا يزيد عن
: أعدي هذا الطبق أو أيقطيني في الساعة الـ ١٠...

مرة تحدثت بصوت مسموع و على مائدة الطعام عن إحساسها بالإقصاء ،
و معانياتها لحواجز شاهقة تفصلها عن الجميع ، و انتظرت مواساة مريحة

أو ضحكة تؤكد أنها موهومة ، أو حتى غضبة تنهرها على هذه الأفكار الغبية ، لكن زوجها حذرهما و اللقمة في فمه أن هذا ليس وقتا مناسباً للكلام ، بينما قال ولدهما :
" أووو .. بدأنا ! "

و انسحبت ابتسامات الفتاتين ليطلقى صوت الملاحق .
كانت تود أن تصرخ / تصرّح ، أن تقوم من المائدة ، لكنها ابتلعت الطعام و الكلام و اختلطت المذاقات .

بالأمس عندما حضرت أخواتها ليسلمن عليها و هن مستغريات من قرار السفر المبالغ / العجيب / الغريب عنها ، أخبرتهن و الغيرة تلمخ برص قلبها أن الوقت مناسب جداً ، فما من أحد يحتاجها أو يفتقدها ، تخيلت أن تسمح من ابتها :
"إنت الخير و البركة "

لكنها لم تسمح شيئاً ، فابتسمت ثم قالت :
" و الرحلة لن تزيد عن أسبوع "

أثقلنها بالقبل و السلامات و بعض الهدايا لوجهتها المقصودة .
هي لا تحسدهن بالتأكيد ، رغم توافدهن مع بناتهن و تعاطيهن الدافئ - معاً - الذي يوسع برود أوقاتها ، لكن حين رأتهن بالأمس صفعتها لعنة المقارنات .

تغبطهن فعلاً ..

لكن هل تعود من أجل العلية ؟ أم تتركها هناك منتصبة شاهدة على لحظات غيابها ، علبتها الصغيرة ، التي غادرها اللون الزاهي و العطر الجميل ، لكنها - كما تراها - احتفظت في جوفها بالأهم .

لقد أخلصت لها هذه العلية منذ أول لقاء ، حجمها الحميم و تقاسيمها الأليفة ، هيأتها أن تحتفظ بالأشياء و المكانة ، صارت تفتحها كلما أحست بانكسار ما وما أكثر ما أصبحت تحس به في وقتها الراهن ، تفتحها فتفتح ورود الذكرى و تمدها بصلاية و سكون ، أشياء صغيرة ، صورهم

في طفولة تشتاقها ، طبعات بصماتهم في حديث ولادتهم ، خرقة خضراء محملة بعطر لا نهائي ، خاتم من الدر كان في خنصر أبيها ، مسبحة جدتها الترايبية ، عوالم تختصرها في علية صديقة .

هل تعود لها ، أم تتركها هناك حيث لن يفتحها أحد ؟ و ربما تُتلف أو يضيعها التجاهل !

لا زالت في منتصف الطريق ، و الشوارع تكاد تكون خالية ، تستطيع أن تطلب من السائق العودة، ربما تصادف أحدهم صاحبيا، قد تحتضنه، قد تنخر حواجزا عتية، بالأمس سعت إليهم، غرفة غرفة ، قالت لهم أنها تود أن تراهم قبل رحلتها لعلها تخرج مبكرا في الصباح وهم لن يستيقظوا مبكرا في يوم عطلتهم، ليس من أجلها بالطبع، لذا، سلموا عليها بتهذيب شديد ، بتهذيب أكثر من اللازم، تمنى لو يقول لها أحد منهم لا تفعلي، أو لا تتأخري، أو حتى شأستاق لك، لكنها لم تحصل إلا على ابتسامة متكلفة، هل تعود الآن و تدلق ما اكتنزته بالأمس؟ ما اكتنزته عمرا طويلا !

سكنت السيارة ، جرد السائق حقيبتها ، هبطت منها توزع النظرة بين ساعتها و بوابة المطار ، تذكرت حلما قديما ، كانت فيه تشكل دمي من الطين ، و يأتي مطر قوي يدويها و يحيلها إلى عدم ، كانت تبحث عن منبت الغيم ، وإذا بها عيناها في وجه السماء ، دعاها السائق ، برق في خاطرها أنها نسيت أن تتخلف أحذيتهم من الطين الملتصق بها .

صاحب المقال

بقلم: هذباء علي الغويلي *

لم يصدق أنه عثر على عملٍ، بهذه السرعة، في إحدى الصحف الأكثر مبيعاً في الوطن العربيّ، فزملأوه الذين سبقوه في التخرّج بسنواتٍ لا يزالون يرتادون مقاهي المدينة حتى سئموا منها وسئمت منهم، لكن محرّرٌ صحفيّ في القسم السياسي، أمر لم يرق له. كان يفضل قسم الفنون والثقافة حتى يكون بعيداً عن صنّاع السياسة والأحزاب والمعارضة وعن الحديث في المذاهب و الفرق الدّينية والحلال والحرام. لكن من يرفض وظيفة في زمن البطالة والعطالة هذا؟

طلب منه رئيس التحرير أن يكتب مقالاً عن الوضع الراهن للأمة العربيّة. عاد إلى البيت ودخل غرفته، جلس إلى مكتبه وأخرج قلمًا ودقّترًا. فكّر في كتابة مقالٍ عن الأوضاع في ليبيا، خطّ بعض الأسطر لكنّه سرعان ما تراجع، فالوضع هناك قائم غائم وساخن، وإن كتب قد يخالف فرقةً أو كتيبةً فيُهدر دمه، لذلك مزّق الورقة وألقى بها في سلة المهملات.

نهض صاحب المقال وتمشّى في الغرفة يفرك لحيته القصيرة، يفكر في موضوع آخر. جلس على الكرسيّ وأخذ القلم والورق. بدأ ينظّم أفكاره، اختار هذه المرّة أن يكتب عن اليمن وتاريخه، فكتب عن الإمامة الزيدية والدولة العثمانية لكنّه سرعان ما توقف، وأمسك بالورقة ثم أعاد قراءة ما كتب.

نقر على الطاولة، ومزّق ما كتب وهو يتأفّف "لقد أغرقت في التاريخ، وهذه معلومات أشبعت بحثاً وتحليلاً، ورئيس التحرير يريد مني مقالاً حول الأوضاع

* قصة توثيقية.

الرَّاهنة". وضع صاحبُ المقال رجلاً على أخرى، وأمال رأسه وقرّر أن يكتب عن فلسطين: "تعتبر القضية الفلسطينية والصراع العربي الإسرائيلي من أهم القضايا المطروحة على الساحة الدولية، والجرح الفلسطيني النازف ليس سوى نتاج لتأمر الامبريالية والصهيونية وإصرارهما على تنفيذ مخططاتهم التي...". وفجأة توقّف صاحب المقال وقرع بالقلم على الطاولة، وقال همساً: "وما لي أنا والصهيانية والعلمانيون؟ فلم يُعادهم أحدٌ إلا طالته أيديهم.

نهض للتوّ ومزّق الورقة، وعاد إلى الكتابة. كتب عن الجزائر بعض الأسطر، ثمّ توجه إلى مكتبته وأخرج حزمة من الكتب عن الجزائر ونظائرها وأزمة التسعينات، وبدأ يتصفّح ويكتب. كتب ثلثي صفحة ثمّ أعاد قراءتها مراراً وتكراراً، لكنّها لم ترقّ له، فمزّقها وألحقها بسابقاتها. نهض غاضباً، ألقي بالقلم على الطاولة، ثمّ ألقي بنفسه على السرير. مرّت ساعة أو أزيد من ذلك وصاحب المقال يتأمل سقف الغرفة كأنّه يستلهم منه الأفكار ويستترّ منه العبارات.

وفجأة قفز من سريره وهو يحدّث نفسه: "سأكتب عن تونس، أجل فهي منبع الثورة ومنطلق الحريات". لكنّه سرعان ما عاد وتمدّد على السرير وهو يحدث نفسه: "الثورة؟ لم تعد بذلك المعنى الواضح في الأذهان، فقد تشعب وتفرّع وتداخل حتّى أصبح المفهوم ذاته في حاجة إلى شرح وتفسير".

أغمض عينيه لبعض الوقت، ثمّ فتحهما وحثّ الخطى نحو المكتب وهو يُخاطب نفسه: "يا لي من غبيّ، لماذا لم أفكر في هذا من قبل؟ أجل سأكتب عن العراق فمنذ أكثر من ربع قرن والأحداث تتوالد فيه وتتدفق منه".

جلس على المكتب وبدأ يخطّ ويخطّ حتى امتلأت الصّفحة. توقّف وبدأ يقرأ ما كتب. مدّ شفّتيه وحكّ رأسه ثم أخذ نفساً عميقاً ملء رئتيه وأطلقه في الهواء، ومزّق الورقة وألقى بها في سلّة المهملات وهو يتمتم: "إنّ مقال يبعث على الإحباط والتشاؤم، ونحن في هذه الفترة في أمسّ الحاجة إلى شحنة من الأمل. عاد صاحبُ المقال إلى الكتابة، فكتب ومزّق، ثمّ كتب ومزّق حتّى أعياه القلم وأنهكه صوت أنين الورق، فقرّر أن يأخذ هدنةً ويستريح.

عاد إلى سريره بيته حيرته ورغبته في كتابة مقال يضمن له رضا رئيس التحرير ويثبتته في وظيفته. ضمّ وسادته وعاد يبحث في قريحته علّها تجود عليه بما يحقق أمنيته. وبينما هو يتقلب ويتأفف دخلت عليه شقيقته تسأل عن صحته، فهو لم يغادر غرفته منذ الصّباح. أخبرها بمحنه فابتسمت وقالت: "لا تهوّل الأمور، إنّه مجرد مقال في عمودٍ على صفحة جريدة قد لا يقرؤه إلاّ رئيس تحريرك".

انصرفت شقيقته وظلّ صاحب المقال يحاسب نفسه على تهويل الأمر، ثمّ نهض قائلاً في نفسه: "سأكتب عن سوريا ومعاناة شعبها، سأكتب عن سمائها التي تمطر ناراً فتحرق وتخنق وتقتل، سأكتب عن ألوان طوائفها ومعتقداتهم وإمامتهم وخلافتهم، سأكتب عن لاجئها والفارين منها والملاكين فيها وطواغيتها، سأكتب عن اختلاط الحابل بالنابل فيها...جلس على مكتبه وأخذ القلم ووضع بين شفتيه يفكر، لكنّه ألقى بالقلم من يده. نهض وتوجّه نحو المرأة، تأمل وجهه فيها ثمّ تهوّل وقال مخاطباً نفسه: "قد يفهم البعض دون قصدٍ منّي أنّي أناصر فرقةً وأعارض أخرى فأحسب على تيّار بعينه منذُ أوّل مقالٍ لي، وبذلك أكون قد قبرتُ مسيرتي الإعلامية في المهدي. لا، لن أكتب عن سوريا ولا عن أيّة منطقة مُشتعلة".

تمشّى في الغُرّة وهو مُطرق الرّأس ويداه متشابكتان خلف ظهره. توقّف قليلاً كمن عثر على صيدٍ ثمين، ثمّ توجّه نحو مكتبه محدثاً نفسه: "نعم، سأكتب عن منطقة الخليج، وسأتحدّث عن أبراجها وإنجازاتها وثرواتها وأعمق في تاريخها وتقائدها...". اعتدل في جلسته وأخذ القلم وبدأ يخطّ ويخطّ حتّى ملأ الصّفحة. توقّف عند آخر سطرٍ وبدأ يُراجع ما كتب، لكنّه سرعان ما إنزعج ومزّق الورقة. نهض وألقى بنفسه على السرير وهو يتمتم: "يا لي من أحرق، سيفهم من يقرأ المقال أنّي أمجد المنطقة لغاية في نفس يعقوب".

وبينما هو في أخذ وردّ قرع باب غرفته قرعاً خفيفاً، ودخل والده المعلم المتقاعد عبد الهادي. استوى في جلسته ثم نهض، قبل يده وأجلسه بجانبه على السرير، قال له والده وهو ينظر إلى سلّة المهملات التي ملئت أوراقاً ممزّقة: "بعد قليل

سيؤذن لصلاة الفجر، وأنت لم تتم بعد".

تتهّد صاحب المقال وأخبره بأمره في الحال، فابتسم المعلم وقال: "يا بني، أنت أيضاً تفكر في الجزء لا في الكل، نحن أمة لا تنفصل، جسد واحد بعضه ببعضه متصل. لغتنا واحدة، ديننا واحد، دلوّنا واحد، وجعنا واحد. نحن وحدة لن تكتمل حتّى نؤمن بأننا لا يمكن أن ننفصل؛ بصحرائنا، بأنهارنا، بنخيلنا، بنفطنا، بزيتونا، بقطننا، بقمحنا، بشعيرنا نشكل أمة سوف تتصمر. بني تريد كتابة مقال وأنت تخشى القيل والقال، وأنت في مقام كلامك فيه أقوى من الرصاص وإن كنت تكتب بقلم رصاص. اتّبع قلبك وقلمك وإن أفتوك فمن تهيب صعود الجبال يعيش أبد الدّهر بين الحفر. واعلم أنّ الرّصاصة التي تنطلق ولا تحدث صدئاً أهون من أن تحرّك غصن شجرة عجفاء، كذلك قلمك الرّصاص إن لم يحرك الوجدان ويهزّ الإحساس فأكسره واجلس مرتاح الرّأس. بني، إنّ الطّبيب إذا أراد معرفة الدّواء بحث في أسباب الدّاء، ونحن أمة دلوّنا واحد وإن اختلفت الأعراض".

نهض المعلم عبد الهادي ومدّ يده لصاحب المقال وقال: "حانت صلاة الفجر، قم وصل". انصرف المعلم عبد الهادي وتوضّأ صاحب المقال وصلى وانكبّ على مكتبه يخطّ ويسطر حتّى أنهى مقاله. تأمّله جيّداً وأعاد قراءته، ثمّ وضعه في ظرف وحمله وخرج. امتطى الحافلة إلى مقرّ الجريدة. كان الوقت مبكراً، ولم يكن في مقرّ الجريدة إلّا الحراس والفراشون. توجه إلى مكتب رئيس التحرير ووضعه على مكتبه وخرج عائداً إلى البيت لينام ويستريح.

العاصفة

بقلم: عبدالرحمن إبراهيم *

"لا... لا... لا تفعل هذا"

صرخ منزعجاً بصوت جهوري يكاد يهدم جدران المنزل وهو يرى ابنته "هالة" ذات السنوات الخمس تقف أعلى مائدة الطعام وهي تنهياً للقفز فوق دراجتها فتطلق بها مثلاًماً رأيت بطل مسلسل الرسوم المتحركة يفعل. تسمرت "هالة" فوق المائدة مكانها لم تقفز ثم لم تلبث أن أصيبت يداها وقدماهما بتشنجات عصبية عنيفة وكأنها تعاني نوبة صرع حادة، مما جعل أمها هناء تقفز من فوق أريكة الصالون حيث كانت جالسة، لتحتضن ابنتها بقوة بين ذراعيها حتى هدأت تماماً.

التفتت "هناء" إلى زوجها محمد والشرر يتطاير من عينيها قائلة "لعنة الله عليك.. أتريد أن تقتلها؟"

ألم يحذرك طبيبها من الصراخ فيها كي لا تزداد النوبات العصبية التي تهاجمها وتتفاقم؟

أجابها محمد بصوت متلعثم فيه نبرة البكاء:

"لم أقصد إخطئها.. كل ما هنالك أنني خفت عليها من السقوط والإصابة.. إنها ابنتي ويعلم الله شدة حبي لها"

ردت هناء:

"من الحب ما قتل.. ولن أقف مكتوفة الأيدي وأنا أرى ابنتي تضيق مني.. عليك أن تختار.. إما أن ترحل أو نرحل نحن؟"

ترقرقت الدموع في عيني محمد وهو يجيب: "بل أغادر أنا.."

ولكن.... احتبست الكلمات في حلقه من فيض الدموع المنهارة في عينيها

* كاتب مصري.

فدخل غرفته ، وألقى ببعض ملابسه في حقيبة سفره وخرج، وقفت "هالة"
تراقب أباهما من شرفة حجرتها وهو يفتح باب سيارته فيدير محركها ثم
ينطلق بعيداً و..... صرخت "هالة" صرخة لم تعهدها؟ أمها ثم سقطت
مغشياً عليها.

شرع طبيب هالة المعالج يتأمل تقارير الأشعة ويفحصها قبل أن يقول
لأمها هناء: "حالة البكم التي أصابتها ليست عضوية .. هي حالة عصبية
أصابها نتيجة صدمة ولن تزول إلا بزوال سبب الصدمة"
أجابته "هناء": "ولكن بقاء أبيها سيؤدي حتماً إلى زيادة نوباتها العصبية
من فرط عصبية"

أجابها الطبيب: "ورحيله عنها سيصيبها بالبكم .. عليك أن تختاري"
لم ترد عليه هناء والتقطت هاتفها المحمول من حقيبتها وطلبت رقماً ثم
لم تلبث أن قالت:
"محمد .. عد إلى أبتك .. فعاصفة حبك لها خير لها من غيابك عنها " ثم
أغلقت الهاتف.



شعرية ألفية الثالثة: الشاذلي القرواشي : شاعر الثقافتين العربية والغربية

د. مصطفى الضبع



بقلم: د. مصطفى الضبع

الشاذلي القرواشي، شاعر تونسي، من مواليد تونس العاصمة (أكتوبر ١٩٦٥)، تنتمي تجربته إلى الشعرية العربية متجددة الملامح، متعددة الرؤى، عميقة الطرح، الباحثة عن جمالياتها الخاصة في محاولتها إنتاج ملامحها الخاصة والمميزة، صدر له ثلاث مجموعات شعرية:

بردة الغريب (١٩٩٨).

ظلال الحروف الزائفة (٢٠٠٣).

الارتفاع الأملس (٢٠٠٩).

له قيد النشر "الهداء"

أصدر ١٦ عنواناً في أدب الطفل .

على الجائزة الأولى وطنياً مرتين .

كتب للمسرح والأغنية × كتب المقالات النقدية بالصحف والمجلات المحلية والعربية .

شاعر نشط شارك في كثير من الفعاليات الشعرية ، كما نشرت قصائده في كثير من الدوريات العربية .

* كاتب من مصر.

الأملس " تلك التي جاء على نظامها (٤٨) نصا شعريا ، لها نسختان : غربية وهي الأصل (١) ، لها طابعها وسماتها الأسلوبية التي بدأت بالأساس معتمدة على المفارقة قبل أن تتخلص منها منطلقة إلى آفاق أوسع مما بدأت به ، وعربية لها ما لسابقتها مما يخصها وما يميزها .

النسخة العربية تنتهي بمفارقة تمثل الأساس في تركيبها والأساس في إدراكها ، خلافا للنسخة الغربية التي قامت على المفارقة بداية قبل أن تفتح لنفسها آفاقا أخرى اعتمدت على الصورة الناعمة وعلى الحد الأدنى من المفارقة .

الشاعر يطرح تجربته وفق النسخة الغربية المتطورة في تجاوزها للمفارقة ولشكلها القديم الذي بدأت عليه ، و الشاعر يقيم ديوانه الثالث على طريقة الومضة التي اعتمدها شكلا لقصائد ديوانه .

في القصيدة الأولى من الديوان يفتح الشاعر لتلقيه أفقا فلسفيا يكون له أثره على تجربة الديوان في مجمل قصائده :

حال

" تشطر الذات إلى نصفين

ويظل النصف على النصف

يدور ...

آه كم ألهاني الاسم عن المعنى

تجمع تجربة الشاعر بين ثقافتين : عربية وغربية تتبلوران فيما اعتمده من أشكال لقصيدته في طابعها العام ، ويقوم نظام القصيدة لديه على تجريب أشكال من الكتابة متعددة الأشكال ، يجمع بينها نظامان أساسيان : نظام القصيدة القصيرة ، ونظام القصيدة ذات الحجم المعروف والمتداول بين جمهور الشعراء في العصر الحديث ، والنظامان كلاهما يقومان على تشكيل صورة تتحرر في مجملها مما يربطها بواقعها المباشر فليس هناك اتجاه لتصوير أحداث حياتية أو وقائع قريبة الصلة بما يتابعه المتلقي من أحداث عصره بحيث تكون القصيدة تعليقاً على حدث أو تسجيلاً لواقع متعدد الوجوه والأحداث ، وهو ما يوسع من دائرة عمل الشاعر ومن ثم دائرة أفق المتلقي الذي يجد نفسه إزاء قصيد لها مذاقها الخاص ولها أفقها الأخص الذي تتحرك فيه بحثاً عن مساحات عملها النموذجي لإنجاز خصوصيتها .

نظام القصيدة القصيرة

القصيدة القصيرة أو قصيدة الومضة أو ماتعورف عليه بالأبيجراما هي أقرب الأشكال لتجربة الشاعر في ديوانه " الارتفاع

كم ألهاني الذكر عن المذكور " (٢)

لك عندها رصد الحالة بوصفها طريقة للتعبير عن وضع الإنسان في عصره ، أو رؤية للذات حين تبحث عن وفي ثنائياتها ، كما يكون لك أن ترى الأمر معنيا بما يخص انشطار الذات في محاولتها الانعتاق .

القصيد ذاتها تنشط مطابقة التعبير عن حالتها مما يقربها - بدرجة ما - من حالي التعبير البلاغي ، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال وفق مصطلح البلاغة (٣)، فإذا كانت القصيدة في شطرها الأول (المقطع الأول) تؤسس لحدث يبدو نظريا يقوم على ثلاثة أفعال مترتبة (تنشط - يظل - يدور) فإن الشطر الثاني يقوم على حدث يبدو تعبيراً تطبيقياً على النظرية السابقة مكرراً فعلاً واحداً مرتين (ألهاني) تعبيراً عن فعل الذات في تأثرها بالحدث السابق طارحاً قضية تجريدية أكثر منها ملموسة . غير أن الشاعر لا يقف عند حد التجريدي المختلف حول معناه والطارح المعنى في تعدده ، وإنما يعتمد إلى طرح أشكال أخرى تقترب بالمتلقي من المتداول من أفكار تخص تجربته الحياتية دون أن تتخلص التجربة من فضائنها الأقرب للتجريد ، يقول الشاعر في

قصيدته : " حرب " :

" لم يبق من الحرب سوى

خوذة عامرة بالنواح

وحذاء جندي

يتزأج عليه الذباب الموسمي

وامرأة نسيت شالها

عند انعطاف الضريح

وعادت وحيدة في المساء " (٤)

على ثلاثة مقاطع تقوم القصيدة ، يعتمد كل مقطع فيها على ثنائية عنصرين يربط بينهما علاقة الصفة بالموصوف :

خوذة + النواح .

حذاء + الذباب .

امرأة + الوحدة .

الخوذة علامة على فقد صاحبها وبقاء النواح الذي لم يحدد الشاعر مصدره إذ هو متعدد المصدر ، مجهوله غير أن التعدد والمجهولية لصالح الشمول واتساع الدلالة ، والحذاء في كونه مكاناً صالحاً لتزأج الذباب يمنحنا الإيحاء باطمئنان الذباب في تزأجه المنذر بتعدد عناصره وتكاثر أعدادهم وهو ما يؤهل لتكرار الحالة حالة التزأج المؤسسة على تكرار حالة الفقد ، فقد الجندي بوصفه علامة على حرب متكررة الأسباب ، متكررة النتائج وهو ما يدعو الشاعر لمقاربتها وطرحها على متلقيه /

مطلقها بوصفها واحدة من نقاط
العلاقة بين رؤيتين : رؤية الشاعر
ورؤية المطلق .

العنصر الثاني من الثائية يتكرر
بوضعية الصفة في المقطعين الأول
والثاني غير أنه في الثالث يكون
بصيغة الحال (وعادت وحيدة في
المساء) يضاف إلى ذلك حضور
المساء بوصفه علامة على زمن
محدد خلافا لما هو بصري (دليل
على نهائية التوقيت) في المقطعين
السابقين حيث يختفي التوقيت
الممتد بامتداد الحدث ، حدث
الحرب وهو ما يعني انفراد المرأة
بحالة الوحدة (تدشيننا للعلامة
المؤسسة على المرأة نفسها بوصفها
العنصر الأبرز للتعبير عن ضعف
ضحية الحرب .

المساء يعني استهلاك الحرب للزمن
السابق للمساء ، زمن النهار ، زمن
الوضوح والرؤية كما يعني فقدان
المرأة لذاكرتها عند الضريح بوصفه
علامة على غياب النصف الآخر
للوجود الإنساني (الرجل) .

ما يتبقى من الحرب هو أشياء تعلن
عن فقد الإنسان ، أشياء يصرح بها
الشاعر في نص آخر ليس منبت
الصلة عن النص السابق :

الغناء

" ألقيت بضلعي في الأرض

رمىت بعيني في الماء ،

فتت جسمي ،

ووزعت دمائي في كل الأرجاء .

وقلت لها غني غني ..

غني أيتها الأشياء " (٥)

يبقى من الإنسان أشياء تغني ، تطرح
صوتها بفعل الإنسان ، حيث الغناء
نتيجة تستهدفها الحركة السابقة
المؤسسة على مجموعة الأفعال
الذاتية (القيت - رميت - فتت -
وزعت) تلك التي تقضي إلى فعل
واحد يتطابق مع فعل الشاعر ويعد
نموذجا لمنجزه (قلت) ذلك المشير
للقول بوصفه الفعل الأمثل للشاعر
، ذلك القول الذي يوظفه الشاعر
وأصفا موقفه تجاه الأشياء معتمدا
نفسه نموذجا :

أنظر بي

.....

"أقف الآن وحيدا ، لأرى

أني فتت الألوان ،

وقوست الأضواء ،

وأعطيت الأشياء صفاتي ،

لأقول لها كوني أيتها الأنثى

ثم وثبت على الماء عجولا

وجرححت الطين لأسمع ذاتي " (٦)

الصورة المحورية في التركيب
الشعري تقوم على عدد من المفردات

قيمة وأكثر خطراً ، وما تطرحه اللحظة في نسقها المختلف حين تجعل من الليل قماشاً تنزلق إليها السماء ، والنص يجعل للمفتاح الفاعلية الوحيدة حين يسند له الفعلين الوحيديين في النص (سقط - يعالج) لكونهما فعلين يمنحان للمفتاح صفته ووظيفته ، وحيث الفعل الأول منتهي ترقب المتلقي حين تمتد الصورة السابقة منتجة تشوقاً يفضي إلى السرد الذي يتهيا له متلقي المشهد منذ بدايته التي تتأسس على جملة تعمل منذ البداية على إبعاد المشهد عن المتلقي ليكون قادراً على إدراكه بشكل أعمق وأوضح وهو ما تقطعه المفردة الأولى (هناك) في تحديدها مكان غير محدد بداية يأخذ في اكتسابه معالنه باقتراجه من فعل المفتاح

ولا يتوقف الأمر عند المفتاح بصورته المباشرة، وإنما يتجاوزه إلى القصيدة المفتاح، تلك التي تعد النص الأكبر حجماً في ديوان الشاعر الأخير "الارتفاع الأملس" :

مولد

"أذكر أنني جثته ،

وقد كان جالسا بين الغروب والليل ،
وقلت له :

" رأيت يدا ترشق الصخر بالغيئات
وياب الدار مغلقا ومفتوحا في آن ،

أولها مجموعة الأفعال : أقف - وحيدا - أفتت قوست - أعطيت - أقول - وثبت - جرحت ، وثانيها : مجموعة المفردات الحالية (الدال على الحال) : وحيدا - عجولا ، وبيان الحال لا يتطلب من المفردات ما يكافئ الفعل في تكراره ونسبته إلى صاحبه .

والشاعر في خطابه للأشياء يفتح باباً لحضورها ويعلن هذا الحضور عبر صيغة النداء الصريح ، وهو ما يربط بين عنصرين من العناصر الأساسية في تجربة الشاعر : الأشياء - الغناء .

يتأكد حضور الأشياء في تلك النصوص التي يتصدر عناونها علامة شبيهة : ضوء- مفتاح ، وغيرها من النصوص المشابهة :
مفتاح

"هناك في اتجاه قماشة الليل ،

عند انزلاق السماء ،

على الرهوة المطلية بالوردي ،

سقط المفتاح الذي

كان يعالج أبواب الأفق " (٧)

يفرض الليل (بوصفه علامة زمنية) نفسه على المشهد ، وسقوط المفتاح يعني انغلاق الأفق لإدراك طبيعة المشهد ، كما يعني حالة من تغير الوضع السابق إلى وضع راهن أقل

ورأيت :

كأنتي أدخل من فجوتين مختلفتين

بجسدي

الوحيد

وفي الجرة المنسية بركن البيت

سمعت انكماش الماء ..

ودون أن أكمل

سقطت دمعتان حتى بلغتا مفرق

الذقن

وقال :

ياكرا يابني .. ياكرا

أدخلتك النار

في حلفها " (٨)

تجتمع في القصيدة عدة مفاتيح نصية تصلح لقراءة عالم الديوان ومن ثم عالم التجربة الشعرية لدى الشاعر دون أن تبيح النصوص الأخرى حقها في الوجود ، حيث النصوص الأخرى تلعب واحداً من الأدوار المتعددة ، منها :

التأكيد على ما ورد في القصيدة الكبرى .

طرح الجديد والمغاير لما ورد في النصوص الأخرى (الأصغر) .

والقصيدة تتضمن الكثير من مفاتيح التأويل القائمة على ممتلكات القصيدة من عوامل ثرائها مما تختص به :

الحوارية : القائمة على فعلين (قلت له - قال) والفعالان يكشفان عن مساحة فعل الذات والتزام الآخر انصمت مساحة أكبر قبل أن يلقي بكلمته الأخيرة (الجملة الأخيرة من النص) في دلالتها على التزام انصمت لاستيعاب مقولات الذات التي لا تتوقف إلا لفرصة سقوط الدموع .

فعل الرؤية : ذلك الذي يحرك التلقي لاكتشاف مساحات الرمز عبر الانتقال من مساحات السرد المنفضية للرمز فالجملة قبل فعل القول تكون بمثابة مساحة العبور إلى الرمز مما يجعل من النص مستويين سرديين : مستوى الحكى خارج القول ، ومستوى الحكى داخله وكلاهما يكونان بمثابة التركيب العضوي للنص في طرحه الراوي العلیم وتشكيله النص وفق رؤيته الكلية

السردية : المؤسسة على فعل التذكر ومكاشفة الحدث وإنتاج السردية بنظامها المشار إليه سابقاً ، يضاف إلى ذلك الحكمة السردية القائمة على التكثيف وتوالي الأفعال وتعاين التراكيب وتوالي تفاصيل الحكى .

تعميق الصورة : عبر توقف حركة السارد عبر المكان "جثته" تمهيداً لطرح المنجز القول " وقلت له "

وأعلن شهقة سنبله

في العراء

وحيدا وهذي القصائد منفي .

سأهدب لها النار

والأضحية . (٩)

ولا يتوقف الأمر عند الذات في
تعبيرها عن علاقتها بالصوت وإنما
ينفتح المجال لدخول الآخر (الأنثى
) في علاقتها بفعل الغناء المؤسس
على الحركة المتوقعة للأنثى :

" انطلقني كي تولد أغنية في الجهة
الشكلي

يولد في ملكوت الجسم كمان ،

روح تنهض أشجارا ،

عطشي

تنهض نايات القيعان " (١٠)

تتصدر القصيدة ديوان الشاعر
ويتصدر "الصوت" مجموع حركات
فعل الشاعر ونشاطه المؤسس على
أربعة أفعال : (صعدت - ألامس
- أعلن - سأهدي) الفعل الثاني
(الأمس) يمثل هدفا للفعل الماضي
الأول (صعدت) ومفتحا للفعل
المضارع في استمراره

والأغنية تأخذنا إلى الصوت
بوصفه - فيزيائيا - أنشيط
الإنساني الأعم من الأغنية ،
والفارق بينهما عمومية الصوت في
مقابل خصوصية الغناء ، وتعدد

حيث الحركة هنا ترشيح للقول
والقول ترشيح لاستتطاق الآخر ردا
على فعل الذات وهو ما يعمل على
تعميق الصورة عبر التوقف للتأكيد
واستكشاف العالم عبر المقولات
المتضمنة .

السماح بدخول الآخر المغاير للذات
: وهو ما يطرحه النص عبر الحكيم
عن الآخر الذي ينفرد النص بتقديمه
خلافا للنصوص الأخرى التي تكاد
تكون مساحة لفعل الذات وحركتها
مما يجعلها ملعبا خاصا بها لا تسمح
بدخول الآخر إلا في مساحات
محسوبة ومرات معدودة .

شعرية الغناء نظام الأغنية

عبر تجربته الشعرية ، ومن خلال
ديوانيه تتكرر العلامة الشعرية
(الصوت) في إشارتها المباشرة
في أداء معناها و بوصفها مفردة
تقرض وجودها على معجم الشاعر
، يقوم عليها نظام الجملة الشعرية
في كثير من مواضع النصوص
الشعرية المتوالية :

بداية

" صعدت إلى روبة في اللغات

وكان دمي فوق قرص الحضارة

ينأى .

وكنت ألامس صوت

الذي لا يرى

الشعرية الأكثر بروزاً ، كما في قصيدة "استحالة" :

" صوتك الصارخ

بيحته الغاضبة ،

شبيه بذلك

الارتفاع الأملس " (١٦)

حيث الصوت ينتمي للأخر (الأنثى) كاشفاً عن موقفها مما لا يكشفه النص (سبب الغضب) مما يجعله عاماً بدرجة ما أو غامضاً بالقدر الذي يسم الأنثى بالغموض ، يضاف إلى ذلك الدور تفسير الصوت للعلامة الأبرز (عنوان الديوان) حيث الصوت شبيه بالارتفاع الأملس بوصفه تعبيراً عن حالة الانحراف حين تنتقل صفة (الأملس) للارتفاع وليس لما هو مرتفع جاعلاً المادي صفة للمجرد .

غير مباشر: يضم مجموعة العلامات اللفظية الدالة على الأصوات، وتعدد مصادرها في سياق النص : الأفعال بما ينتج عنها من أصوات - الحركة بكل أشكالها المصدرة للصوت .

شعرية الكون

يتحرك الشاعر بين مجالين أساسيين : الذات في ارتباطها بالعالم ، والعالم في تماسه مع الذات ، والشاعر دائم الحركة بينهما ، يقف عند حدود الأشياء

أشكال الصوت في تعدد نغمات الغناء واتساع مساحة الصوت لتشمل ماهو إنسانية وماهو غير ذلك (صوت الحيوانات والطيور و الأشياء على اختلاف أنواع أصواتها كأصوات الآلات وسقوط الأشياء وارتطامها) .

الصوت في النص يكون له حضور ثنائي يقوم على نظامين أساسيين : مباشر : يتمثل في الصوت بوصفه مفردة تفرض وجودها على كثير من النصوص ، داخلة في النسيج اللغوي للنص ، تتعدد في السياق النص بصور مختلفة وكما تتعدد أشكال حضور الصوت تتعدد أشكال حضور الأغنية : ناديت بملء الصوت - سهواً نمت على غصن أغاني البدو - أقلب أغنيتي في الرمل (١١) - خذ مكانك في الأغنية (١٢) - لكن الأجسام بلا صوت ، تأتي ، فأصوتها (١٣) - يطوقني صوتي (١٤) - ها إني أخرج من صوتي مكتوفاً (١٥) ، وغيرها مما يجعل من الصوت والأغنية علامتين شعريتين لهما دورهما الأبرز في إنتاج الدال الشعري وتشكيل آفاقه في سياق التجربة ، ومن هذه الأدوار ، دور يتجلى في توظيف الشاعر للصوت لإبراز الآخر وتفسير العلامات

أو يتعمقها وفق ما يراه مناسباً
لتشكيل شعرته وإنتاج ما يتغياهم من
الدلالة .

حينما يوسع الشاعر من رؤيته
للتجاوز مجرد المشاعر البشرية أو
تقف عند حدود قضايا الإنسان في
حدودها الضيقة ، أو ترسم مجرد
صورة لواقعة ما أو حادثة ما قد
يشاركه المتلقي في معرفتها وقد
يباغث المتلقي بمعرفة فوق معرفته
وفي كل الأحوال يكون عليه إدراك
الحقائق من وجهة نظر الشاعر لا
من وجهة نظره هو .

في ديوان الشاعر تطرح القصائد
مساحات من رؤية الكون القائمة
على نظام فريد من المجاز المؤسس
على تركيب لغوي يبدو للوهلة
الأولى بسيطاً غير أنه حين تقترب
منها تفكك تفاصيلها وتصدق في
العلاقات القائمة بينها ، تدرك
طبيعة التركيب وقدراته على إنتاج
الدلالة النصية ، في قصيدته
"الحروف الملكية" يقول الشاعر :

"تتعثر الأنهار في خطواتها

وتذوب من فرط الرحيل

نعاليها

وأنا مياه في مجاريها ،

تري

وهما يعريه الهوى ويمر

وكأن كونا في الخيال أجره

مني على وهن بدا

وكأنتي صور الخيال أجر (١٧)

المقطعان استهلاليان لقصيدة طويلة
يستهلها الشاعر بمجاز متصاعد
يبدأ بالجملة الفعلية "تتعثر الأنهار"
ويبدأ تصاعدها بداية من
الفاعل "الأنهار" بوصفها مفردة
تمنح الصورة انحرافها الأسلوبي
، وتتطلق منها مجموعة المفردات
المنتجة للصورة أولا و تحال إليه
مجموعة الأفعال المسندة للفاعل
الواحد "الأنهار" بوصفه المفردة
البؤرية في سياق الصورة، تلك
الصورة التي تتجه إلى تشخيص
الفاعل تمهيداً لوضعه في سياق
صراع مع الذات التي تعلن عن
نفسها في المقطع الثاني "وأنا مياه
في مجاريها" ، غير أنها تجعل من
نفسها (الذات) نظاماً أكثر فاعلية
من الصورة السابقة تمجيداً للذات
في مجابيتها الآخر (الأنهار)
والضمير في مجاريها يمتد إلى
السابق طارحاً احتمالين :

الضمير يعود إلى الأنهار رابطاً بين
الصورتين ومضيفاً للأنهار فاعلية
تتجاوز مدى الصورة الأولى .

الضمير يعود إلى المياه وهو ما
لا يبتعد كثيراً عن امتداد صورة
الأنهار وفعلها الممتد عبر الصورة

٢ - الشاذلي القرواشي: الارتفاع
الأملس - دار إفريقية للنشر - تونس
٢٠٠٩، ص ٨، وقد جاء الديوان في
(١٠٧) صفحات بلغتين: العربية على
اليمن، والفرنسية على الشمال.

٣ - تعريف البلاغة المتداول: مطابقة
الكلام لمقتضى الحال مع الفصاحة.

٤ - الارتفاع الأملس - ص ٤٤.

٥ - الارتفاع الأملس ص ٦٢.

٦ - ظلال الحروف الراقية - ص
٣٤.

٧ - الارتفاع الأملس ص ٧٤.

٨ - الارتفاع الأملس ص ٩٢-٩٤.

٩ - الشاذلي القرواشي: ظلال
الحروف الراقية - طبعة خاصة -
تونس ٢٠٠٣، ص ١١.

١٠ - ظلال الحروف الراقية - ص
١٦.

١١ - ظلال الحروف الراقية - ص
١٩.

١٢ - ظلال الحروف الراقية - ص
٢٥.

١٣ - ظلال الحروف الراقية ص ٣٧.

١٤ - ظلال الحروف الراقية ص ٣٨.

١٥ - السابق نفسه.

١٦ - الارتفاع الأملس ص ٨٢.

١٧ - ظلال الحروف الراقية ص ٤٣.

في مقطعيها.

ويكون لتعدد الاحتمالات دوره في
التعبير عن ثراء النص ومن ثم ثراء
التجربة، تجربة شاعر يليق به أن
يحدد مكانه في سياق التجربة
الشعرية العربية.

هوامش وإشارات

١ - وفق تأكيد طه حسين على
المصطلح: " وقد أطلق اليونانيون
واللاتينيون كلمة " أبيجراما " أول
الأمر على هذا الشعر القصير الذي
كان ينقش على الأحجار، ثم على كل
شعر قصير، ثم على الشعر القصير
الذي كانت تصوره فيه عاطفة من
عواطف الحب أو نزعة من نزعات
المدح، أو نزعة من نزعات الهجاء،
ثم غلب الهجاء على هذا الفن، ولا
سيما عند الأسكندرانيين وشعراء روما
وإن لم يخلص من الغزل والمدح. فلما
كان العصر الحديث لم يكن الشعراء
الأوروبيون يطلقون هذا الاسم إلا
على الشعر القصير الذي يقصد به
إلى النقد والهجاء " طه حسين: جنة
الشوك - دار المعارف - القاهرة،
ط ١١، ص ١٢.

أعلام من جزيرة فيلكا

المستشار عبد الله محمد عبد الله

(١٩٣٦م - ٢٠١٥م)

بقلم : خالد سالم محمد *

اسمه الكامل عبد الله محمد عبد الله أحمد، ولد في جزيرة فيلكا حيث كان والده نوحذة يملك سفينة شراعية كبيرة يسافر بها إلى سواحل الخليج العربي والهند وكان محبا للعلم ومجائسة أهله. دراسته في جزيرة فيلكا

أمضى المستشار عبد الله محمد عبدالله طفولته وجزء من شبابه في الجزيرة حيث التحق بمدرسة فيلكا في بداية افتتاحها في العام الدراسي ١٩٤١-١٩٤٢م.

ويذكر من مدرسيها، الملا معروف عبد القادر السرحان والملا عبد القادر محمد السرحان والملا حاجي محمد القيس ومحمد عبد الله شعيب والذي يقول عنه: "أنه كان يُدرس الأناشيد ويشرف على طابور الصباح لأنه كان أصغر سناً بين المدرسين وقتها".

ذكريقه عن التدريس

يتحدث المستشار عبد الله محمد عبد الله عن ذكرياته ومسيرته التعليمية والعملية لإحدى الصحف الكويتية وهي جريدة الوطن بقوله: كانت المناهج وقتها يغلّب عليها الطابع الديني، فالملا معروف السرحان كان يدرسنا التوحيد والتجويد والقرآن الكريم، والملا عبد القادر يدرسنا العربي والمطالعة.

وكان عدد الفصول ثلاثة وعدد الطلبة ٤٠ طالباً.

* باحث كويتي

وكان الملا هو الذي يقرر ترفيع الطالب للصف الثاني عندما يرى ذلك، وعند السنة الثالثة يترك الطالب الدراسة للعمل (١).

ويضيف المستشار عبد الله محمد عبد الله قائلاً:

وفي عام ١٩٤٨م انتقلنا من الجزيرة إلى مدينة الكويت والتحقنا بالمعهد الديني، وأكملت تعليمي به في عام ١٩٥٦م وحصلت على بعثة دراسية إلى القاهرة مع مجموعة من الذين تخرجوا في المعهد.

الدراسة في القاهرة

يقول: وفي القاهرة التحقت بكلية الشريعة بالأزهر، وكان معي الزملاء حمد الفارس، وجمعة ياسين، وحمد الرومي، وصالح العثمان، وإبراهيم الفارس.

غادرنا الكويت عام ١٩٥٦م بالطائرة، ولأول مرة أركب الطائرة، وعندما وصلنا القاهرة، رأيتها مدينة عجيبة غريبة، مزدحمة بالسيارات، وصخب وزحام بالشوارع، وعمارات كبيرة وشاهقة. سكنت بشقة مع الزميل أحمد عبد القادر في منطقة المنيرة بالدور العاشر.

وكان الأزهر على النظام القديم، وكنا ندرس المنهج التعليمي علوم الشريعة والنحو والصرف والتفسير وأحاديث الأحكام. وبعد سنتين

♦ درس في مدرسة فيلكا عند افتتاحها في العام الدراسي ١٩٤١م - ١٩٤٢م. لمدة ثلاث سنوات، بعدها غادر إلى الكويت حيث التحق بالمعهد الديني.

♦ يذكر أن مدرسة فيلكا عند افتتاحها كان بها ثلاثة فصول فقط وعدد طلابها ٤٠ طالباً وعدد مدرسيها ٤ مدرسين.

♦ أكمل تعليمه في المعهد الديني في عام ١٩٥٦م وحصل على بعثة دراسية إلى القاهرة مع عدد من زملائه الطلاب الذين تخرجوا معه من المعهد حيث التحق بجامعة الأزهر كلية الشريعة.

♦ يقول أن الأزهر كان على النظام القديم حيث كنا ندرس علوم الشريعة والنحو والصرف والتفسير وأحاديث الأحكام.

أدخلوا علوم الحقوق، فدرستنا القانون المدني، وتغير الاسم إلى كلية الشريعة والقانون.

فترة العمل

وبعد تخرجي في عام ١٩٦١م تم اختياري للعمل بوزارة العدل بعدما قابلت المرحوم الشيخ عبد الله الجابر الصباح وكان في ذلك الوقت رئيس المحاكم.

واستلمت عملي في سبتمبر سنة ١٩٦١م سكرتيراً لمحكمة الاستئناف العليا. وكان رئيس محكمة الاستئناف الحسيني العوضي حيث شجعني وأعطاني الثقة بنفسي. وبعد ذلك عينت نائب قاض وهو

١ - أدركت هذه المدرسة والتحق بها في نهاية الأربعينيات وكان عدد فصولها فعلاً ثلاثة كما ذكر المستشار يترك بعدها الطالب للعمل، كاتب المقال.

وبعد حصولي على شهادة الدكتوراه عينت قاضياً درجة ثانية لمدة ثلاث سنوات، وقاضياً درجة أولى ثلاث سنوات فوكيل محكمة ثلاث سنوات. بعد ذلك مستشار محكمة الاستئناف، كما عملت في محكمة الاستئناف ومحكمة التمييز:

مشاركاته في اللجان

شاركت في عدة لجان منها:

١- لجنة اعتراضات البلدية ممثلاً لوزارة العدل.

٢- لجنة الحضانة العائلية في الشؤون الاجتماعية والعمل.

٣- لجنة تنقيح الدستور عام ١٩٧١م، عضو بالاختيار.

٤- عضو لجنة الاستشارية العليا.

٥- لجنة وضع القوانين.

مؤلفاته

له عدة مؤلفات في القانون والقضاء والشريعة منها:

١- رسالة الحسبة في الإسلام.

٢- مسائل الربا والنقود ومناهج الفقهاء في تخريج أعمال المصارف والبنوك.

٣- المقدمة السلطانية في السياسة الشرعية.

٤- بحث عن حقوق الإنسان في زمن الحرب.

٥- القضاء في الإسلام (٢).

• بعد تخرجه عام ١٩٦١م عمل في وزارة العدل في الكويت بعد مغادرته للشيخ عبد الله الجابر الصباح رئيس المحاكم حين ذاك.

• بعد مغادرته العمل لفترة رغب في إكمال تعليمه العالي حيث حصل على دبلوم في السياسة الشرعية وبعد سنتين حصل على شهادة الماجستير في عام ١٩٦٩م بعدها أكمل تعليمه حتى حصل على الدكتوراه عام ١٩٧٤م.

• عين بعدها قاضياً لمدة ثلاث سنوات ثم قاضياً درجة أولى فوكيل محكمة لمدة ثلاث سنوات بعدها مستشاراً في محكمة الاستئناف ومحكمة التمييز.

• شارك في عدة لجان منها لجنة تنقيح الدستور عام ١٩٧١م، ولجنة وضع القوانين وعضو لجنة الاستشارية العليا. وله عدد من المؤلفات القانونية.

منصب جديد استحدث لأول مرة

لمدة ثلاث سنوات.

إكمال تعليمي العالي

وبعد مغادرتي للعمل لفترة، رغب بأكمل تعليمي العالي فانتسبت للدراسة حيث حصلت على دبلوم بالسياسة الشرعية، وبعد سنتين حصلت على شهادة الماجستير في عام ١٩٦٩م، بعدها أعددت للحصول على شهادة الدكتوراه.

وفي الصيف التقيت مع المشرف على شهادة الدكتوراه وكان موضوعها "ولاية الحسبة في الإسلام" وحصلت على الدكتوراه عام ١٩٧٤م.

٢- جريدة الوطن الكويتية- العدد ٩٨٧٩- ١٨ أغسطس ٢٠٠٣م أجرى المقابلة الأستاذ منصور الهاجري، بتصرف.

نبض

"إلى أديبنا الراحل جمال الغيطاني"

أشرف عبد الفتاح *

لك وحدك في الغربة

منتصف الليل

تمائم أوراق

لك وحدك كل الأسفار

وكل تواريخ العشاق

يومياتك معلنة

من يجهل يسأل عنك القاهرة

وأسفار المشتاق

حتمًا يبقى

هذا النبض الشارح

للشارع والإنسان

وللأحياء وللموتى

خفاق

لأغاني الأسطورة

في قلبك وقع

منذ دبيب الأخمص فوق الأرض

وحتى الآن

* شاعر مصري.

لأغاني الأسطورة وجهان
وجه إذ يتسلخ من الصوت الصوت
ويرتد الصوت إلى الصوت
وإذ يصطك بأذنيك التصفيق
وليس هنالك في الأصل يدان
تصفيق!

تصفيقان

تصفيق من إنس الإنس
وتصفيق من إنس الجان
لأغاني الأسطورة لحنان
نحن كمرأة

خرجت للتو من البحر
يحكي أن النبض طبيعي
ولذلك صرت خفيضا

وشفيضا

وسماويا

<http://Archivage.Sakhrit.com>

حاشاك بأن توصف إنسان

والآخر نبض وثأب

يسمعه طوب الأرض

- طبيعي أيضا - لكن

كيف يكون خفيضا

وجميع حكايات الأمة

تاريخ الأمة في الشريان 19

وحدك تسمع نبضك!

نبضك يسمعه كل الناس

فكل الناس بقلبك يحيون

الشارد والوارد والأم الثكلى

وابن ملائكة الأرض

وهذا المارد والشيطانُ
نبضك نبضانُ
نبض إذ تختلس كراك
وتقطف كل ثمار الوقت
لتنثر هذا المحو على أحراش مدينتنا
كي يصحو حُرَّاس البوابة
ويصير النائم يقظان
نبض كحضيض قرنفلة
أو زهرة فل بلدي
أو عصفور يخلق منفردا بستان
يصطك كمثل سنابك خيل الله
على وقع خطاك
بلرب الكلمة
من إدريس نبي الله
إلى المتنبي وابن الفارض
وأبي حيَّان
نبضك مثلك <http://ArabicKhrit.com>
منذ دبيب الأخمص فوق الأرض
وحتى الآن

رسالة إلى إبراهيم طوقان

عبدالله عبداللطيف الحمر*

ما زلت أبحث عن سداد عوارها
هبة درى هل ضر من إقرارها
أنى يفر المرء من أقدارها
ما تحتويه حين سبر قرارها
شطت كتابتها على أطوارها
حركاته السكنات دون مدارها
متفاعلن والصدور من أديارها
تشابهت إذ ذاك من أبقارها
ليبت من علم إلى أضرارها
في النحو تلجئة إلى إظهارها
شدت صياغته بملء ضيارها
حقت قلوب القوم من آثارها
والنصب تعمل أن على إضمارها
خبر لبثد على أخبارها
قد زانه الإلقاء فيض غمارها
فتشئت الأذان من أشعارها
في ذي الطريق تزيد من إيعارها
أس المعالي في وهاد قفارها
للائبيا وتكون من أحبارها

بينى وبين أبي الخليل قضية
إذ قال : شوقي ما درى بمصيبتى
هبة ارتضى ألا يكون معلما
ما غاب عن مرأى الدفاتر كارها
من غلطة نحوية أو همزة
أو كسر وزن في القريض تجاوزت
يغدو بها البحر الطويل متفعلن
ويضج حين يجيبه من لا يراه
ويكاد يبعث سيبويه من البلى
ما يحتويه كتابه بشواهد
من اسم تفضيل وفعل تعجب
حتى وما أدراك ما حتى التي
فهى التي رفعت وجرت ظاهرا
والفاعل المرفوع سد مسده
وتراه يلقي الشعر جيده الذي
ودع هزيمة أو قفا نبك الألى
إيه أخى لا تجزعن لوحشة
لك أسوة بالرسول إذ قد شيدوا
لا تحسبن بأن تكون خليفة

* شاعر من الكويت

فَاءَتْ عَلَى الْأَكْوَانِ مِنْ أَسْرَارِهَا
 تَهْدِي سُرَاةَ الْقَوْمِ مِنْ أَنْوَارِهَا
 تَجِدُونَ تَكْرِيمَ الْأَلَى لِفَخَارِهَا
 أَفَلَيْتَ مِرَاراً فِي سَمَاءِ أَسْحَارِهَا
 وَنَوَالِكُمْ وَوَفَائِكُمْ لِدِمَارِهَا
 أَرْجُو الدَّوَامَ لَهُ عَلَى أَنْظَارِهَا
 وَكُفَيْتُ كُلَّ السَّوْءِ مِنْ أَوْزَارِهَا
 نَظَّمُ الْأُمُورِ وَسَادَةَ لِقَرَارِهَا
 هَذَا الْفِرَاسَ عَلَى مَدَى أَعْمَارِهَا
 هَدَرْتُ فَحَرْتُ فَاسْتَمَعَ لَجُؤَارِهَا
 سَارَتْ بِهِ الرِّكْبَانُ فِي أَسْفَارِهَا
 فِي النَّاسِ إِذْ قَدْ كَانَ مِنْ عَمَارِهَا
 فَتَظَلُّ مُفَعَّمَةً بِطَيِّبِ نَجَارِهَا
 تَرَبَّتْ يَدَاكَ كُفَيْتُ مِنْ إِنْكَارِهَا
 لَتَظَلُّ مُعْتَبِهَا لَدَى أَحْرَارِهَا

إِنَّ لَمْ تُقَدِّمَ مِنْ عُلُومِهِمُ الْقِي
 فَالْعِلْمُ نَوْرٌ وَالْمَعْلَمُ شَمْعَةٌ
 هَذَا لَعَمْرِي الْفَخْرُ أَنِّي كُنْتُ
 لِلَّهِ دَرْكُكُمْ فَلَسْتُ أَنْجَمًا
 كُتِبَ الْخُلُودُ لَكُمْ بِفَضْلِ عَطَائِكُمْ
 بَيْنِي وَبَيْنَ الْقَوْمِ وَدَّ خَالِصُ
 أَنَا قَدْ كُفَيْتُ الْهَمَّ حِينَ لِقَاكُمْ
 جَاوَرْتُ خَيْرَ الْقَوْمِ أَكْفَاءُ لَهُمْ
 يَرْجُونَ أَنْ يَجِدُوا لَمَّا قَدْ أُسِّسُوا
 يَا نَجَلُ طَوْقَانٍ وَتِلْكَ مَقَالَةٌ
 قَدْ كَانَ شَوْقِي صَادِقًا بِمَدِيحِهِ
 حَسْبُ الْمَعْلَمِ أَنْ يَكُونَ مُخَلِّدًا
 بِعَطَائِهِ يُثْرِي عَقُولَ صِغَارِهِ
 فَاغْنًا بِهَا قَدْ نِلْتُ مِنْ حُسْنِ الشَّأِ
 يَجْزِيكَ رَبُّ الْعَرْشِ خَيْرًا فِي غَدِ

د. عبد الله الغنيم ويعقوب السبيعي وسيد أحمد الرفاعي وأمل الرندي

ومشاري العبيد من رابطة الأدباء

إعلان الفائزين بجوائز الدولة التقديرية والتشجيعية *

اعتمد وزير الإعلام ووزير الدولة لشؤون الشباب الشيخ سلمان صباح سالم الحمود الصباح ترشيحات الفائزين بجوائز الدولة التقديرية وتقارير المحكمين الخاصة بالفائزين بجوائز الدولة التشجيعية لعام ٢٠١٥ في مجالات الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية.

وقال الشيخ سلمان في تصريح صحفي، بمناسبة إعلان النتائج إن هذه الجوائز تأتي لتؤكد اهتمام دولة الكويت بأبنائها من الرواد والمبدعين في المجالات المختلفة وتقديراً لعطائهم وإنجازاتهم ولتقديمهم المثل الأعلى للأجيال الكويتية الشابة في مختلف المجالات.

وأضاف الشيخ سلمان أن الجوائز التقديرية تمنح لأبناء الكويت من جيل الرواد على مجمل عطاءاتهم التي أبدعوا فيها طوال مسيرتهم الثقافية والفنية في حين تهدف الجوائز التشجيعية إلى تشجيع المبدعين في المجالات المختلفة لبذل المزيد من الجهد والإنجاز لخدمة الحياة الثقافية والفكرية في الكويت.

والفائزون بجوائز الدولة التقديرية لعام ٢٠١٥ هم الشاعر يعقوب السبيعي في مجال الشعر والدكتور عبدالله الغنيم في مجال الدراسات الأدبية والنقدية واللغوية والتراثية والفنان سامي الصالح في مجال الفنون التشكيلية. أما جوائز الدولة التشجيعية في الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية لعام ٢٠١٥ فتضمنت فوز الفنان فاضل العبار بجائزة الفنون التشكيلية والتطبيقية عن عمله في النحت (أمومة) في حين فازت الفنانة جميلة جوهر عن عملها في مجال الخزف (الأرزاق). وجاءت جائزة الإخراج التلفزيوني من نصيب المخرج كامل العبدالجليل

* نملأ عن كونا.



يعقوب السبيعي



د. عبدالله الغنيم

عن فيلم (سور الكويت الثالث.. رمز تكاتف الكويتيين لحماية الوطن) فيما ذهبت جائزة الإخراج السينمائي إلى المخرج أحمد الخلف عن فيلم (كان رفيقي).

وفي مجال الآداب فاز بجائزة القصة القصيرة مشاري العبيد عن مجموعته القصصية (غائب وقصص أخرى) وعبد العزيز المطيري عن مجموعته (وهم الوقت) مناصفة وفي جائزة النص المسرحي فاز سامي إبراهيم بلال عن مسرحية (على المتضرر اللجوء .. للفضاء) فيما فازت أمل الرندي بجائزة أدب الطفل عن قصة (حداثق العسل).

وفي مجال العلوم الاجتماعية والإنسانية فاز بجائزة الدراسات

التاريخية والآثارية والمآثورات الشعبية لدولة الكويت الدكتور عبدالله الهاجري عن عمله (دراسة نقدية في متهجية ومضمون النص التاريخي لكتاب الكويت) مؤلفه عبدالعزيز الرشيد.

وفاز عبدالله غلوم الصالح والدكتورة مها ناجي غنام بجائزة علم الاجتماع عن عملهما المشترك (بين مجتمعين الانتماء لأي أرض.. والولاء لمن؟) أما جائزة علم النفس فجاءت من نصيب الدكتور عويد المشعان عن عمله (المساندة الاجتماعية وعلاقتها بالعصائية والاكثاب والعدوانية لدى المتعاطين والطلبة في دولة الكويت).

أما جائزة الاقتصاد ففاز بها الدكتور

الجلس بإنتاج فيلم تسجيلي يسلط الضوء على الفائزين.

تجدر الإشارة إلى أن قيمة الجائزة التقديرية تبلغ ٢٠ ألف دينار كويتي إضافة إلى درع وشهادة تقدير فيما تبلغ قيمة جائزة الدولة التشجيعية ١٠ آلاف دينار إضافة إلى درع وشهادة تقدير.

طلال سعد الرميضي:

الفائزون من أعضاء الرابطة يمثلون مسيرة الثقافة المتكاملة قديماً وحديثاً

من جانبها هنأت رابطة الأدباء الكويتيين الفائزين بجوائز الدولة التقديرية والتشجيعية لهذا العام ٢٠١٥.

وقال الأمين العام للرابطة طلال سعد الرميضي إن اهتمام الدولة بالمبدعين في مختلف المجالات الأدبية والفنية والعلوم الإنسانية والاجتماعية يعكس وعي القائمين على أمر الوطن بأهمية الثقافة كعنصر أساسي في التنمية المجتمعية.

وأضاف الرميضي إن فوز خمسة أعضاء من رابطة الأدباء يعد مكسباً للساحة الثقافية ، فالجائزة التقديرية التي خصت الرعيل السابق مثل الدكتور عبدالله الغنيم والشاعر يعقوب السبيعي تمثل تويجاً لمسيرة هؤلاء في ترسيخ أسس الحركة الثقافية بكفاحهم



الدكتور سيد أحمد الرفاعي

سيد أحمد يعقوب الرفاعي عن عمله (التطور التاريخي لاستخدام النقود .. دراسة اقتصادية تحليلية ونقدية) في حين فاز بجائزة العلوم السياسية الدكتور فيصل محيط بوصليب عن عمله (العوامل المؤثرة في اتخاذ الكويت قرار تأييد الحرب الأمريكية على العراق في عام ٢٠٠٣).

وأوضح الشيخ سلمان الحمد أن الجائزة المخصصة لجمال الدراسات النقدية في الفنون التشكيلية حُجبت كما لم يتقدم أحد في مجال الترجمة إلى اللغة العربية لافتاً إلى أنه يتم تكريم الحاصلين على الجوائز التقديرية والتشجيعية في مهرجان القرين الثقافي المزمع إقامته في يناير المقبل، كما يقوم



مشاري العبيد



أمل الرندي

استمرار إبداعهما في تخصصهما ، كما أن فوز القاص الشاب مشاري العبيد يبين تواصل الأجيال المبدعة بالحراك الأدبي بدولة الكويت .

وأعرب الرميضي عن تهانيه للفائزين متمنياً لهم المزيد من النجاحات، مشيراً إلى أن لهؤلاء الفائزين الدور الأمثل في مسيرة رابطة الأدباء قديماً وحديثاً، وقد كان العطاء متبادلاً بينهم كأفراد وبين الرابطة كمؤسسة من مؤسسات المجتمع المدني التي احتضنت إبداعاتهم وهيأت لها الجو المناسب للنمو.

وتمنى الرميضي للفائزين المزيد من النجاحات قائلاً: "سوف تقيم الرابطة حفلاً تكريمياً لهم بما يستحقونه"

وجهودهم المضيئة ، كما تعد الجائزة التشجيعية التي منحت لكل من الدكتور سيد أحمد يعقوب الرفاعي والكاتبة أمل الرندي والأستاذ مشاري محمد العبيد تحفيزاً حقيقياً للأجيال المتلاحقة على إكمال مسيرة العطاء ، وبين الرميضي أن الشاعر يعقوب السبيعي توج مسيرته الطويلة والمميزة بحصوله على جائزة الدولة التقديرية في مجال الشعر ، بينما إسهامات أ.د. عبدالله الغنيم المهمة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية واللغوية والتراثية تستحق تكريمه بهذه الجائزة الرفيعة ، وإن تكرار الفوز كل من الدكتور سيد أحمد الرفاعي والقاصة أمل الرندي في مجالي الاقتصاد وأدب الطفل يؤكد

بحضور الوزيرة هند براك الصباح جمعية العلاقات العامة الكويتية تحتفي بجمعيات النفع العام



طلال سعد الرميضي يتسلم درع الرابطة

تحت رعاية وحضور وزيرة الشؤون الاجتماعية والعمل هند براك الصباح، كرمت جمعية العلاقات العامة الكويتية رابطة الأدباء الكويتيين، وذلك ضمن حفل تكريم عشر جمعيات من النفع العام الكويتية.

وقال رئيس الجمعية جمال النصر الله، في تصريح صحافي، إن الكويت تحترم منظمات المجتمع المدني، ولذلك نجد أن هناك أكثر من ١٠٠ جمعية نفع عام باختصاصات مختلفة، فمنها الجمعيات ذات الطابع المهني ومنها ذات الطابع الاجتماعي، ومنها ذات الطابع الخيري، لافتاً إلى أنه في حفل التكريم، تم اختيار الجمعيات ذات الطابع الاجتماعي، حيث اختارت لجنة

طلال سعد الرميضي: تقدير جمعيات النفع العام عطيتها الحافز على العطاء

التحكيم الجمعيات الاجتماعية التي لها دور بارز ومؤثر، وتساهم بما تقوم به من نشاطات في رقي المجتمع وتطويره. وقال النصارالله إن جمعيات النفع العام النشطة هي رديف وشريك مهم للحكومة في بناء المجتمع، ولذلك يجب إبراز دورها وتكريمها.

قدّرت دور جمعيات النفع العام في البناء الترميمي للمجتمع، وقال الرميضي: إن شعور المؤسسات والأفراد بالإنجازات التي تقوم بها جمعيات النفع العام يعطي القائمين عليها حافزاً على المزيد من العطاء، وإن كنا نعتبر ذلك واجباً وطنياً بالدرجة الأولى، إلا أن تقدير الآخرين له يعد عملاً إيجابياً يدعو إلى تحريك الساحة وتنشيط تأثيرها في النهوض بالمجتمع.

من جانبه أعرب الأمين العام لرابطة الأدباء طلال سعد الرميضي عن أهمية هذه المبادرة من قبل جمعية العلاقات العامة الكويتية التي

عرفت المجتمع الكويتي منذ القدم بأنه مجتمع إسلامي محافظ ، اتسم أفرادہ بالخلق الإسلامي الرفيع ، وكتبت المصادر القديمة بعض المظاهر الدينية كالعادات الموروثة عند الأجداد الأوائل والقصص المعبرة والحكايات الجميلة التي تتم عن خلق إسلامي متأصل في شعبها الكريم ، وقد عبر الشيخ العراقي عبد الرحمن السويدي عند زيارته للكويت عام ١٧٧٨م بعد هرويه من مرض الطاعون القاتل والذي أصاب العراقي عن إعجابه باهتمام الشعب الكويتي بالفتاوى الدينية، حيث ذكر بأن خلال تواجده فيها لمدة تتجاوز الشهر لم يسألوا إلا عن شؤون دينهم الإسلامي الحنيف .



بقلم: طلال سعد الرميضي *

وتستقبل مدينة الكويت هذا العام لقب عاصمة الثقافة الإسلامية وتصاحب هذا اللقب الكثير من الانفعاليات الثقافية المتنوعة على مدار العام والتي تبرز مظاهر العناية بالتراث الإسلامي العريق في هذه الأرض المباركة ، وفي عام ٢٠٠١م احتضنت الكويت كونه عاصمة للثقافة العربية وصاحبها الكثير من الأنشطة الثقافية المميزة، وشاركت الرابطة آنذاك في نصيب منها ، وسيكون لرابطة الأدياء أيضاً نصيباً هاماً من المشاركات الأدبية المميزة لتنميط الكويت عاصمة الثقافة الإسلامية حيث سيقام بالتعاون مع المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عدة أمسيات شعرية بمشاركة نخبة من الشعراء وستقوم بطباعة باقة من المؤلفات ذات الطابع الثقافي الإسلامي بأقلام أدياء كويتيين لهم بصمتهم في الساحة الأدبية .

عروس الثقافة الإسلامية

الكويت عريقة بثقافتها الإسلامية المتسامحة وستظل عروساً للعلم والأدب في كافة نواحيه، ونحن نأمل بتفاعل كافة المؤسسات الثقافية في هذه المناسبة لتكتمل مظاهر الاحتفال على كافة النواحي والمستويات .

والمناسبة فرصة رائعة لتعريف العالم بأسره بجهود أبناء هذه الأرض المباركة في خدمة التراث الإسلامي العريق بدءاً من معركة ذات السلاسل في كاظمة وحتى زمننا الحاضر ..

عزيزي القارئ- لننتشارك معاً في تخليد هذه المناسبة بما يتناسب معها بتفاعلنا مع الأنشطة المصاحبة لها حتى تمر الأيام والسنوات ونحن نتذكر بأن الكويت نجحت بامتياز في استضافة هذا الحدث العالمي ..

* أمين عام رابطة الأدياء الكويتيين